Lit. él.
88

L. g. o.
192 m
6

[illegible]

J. J. Engels

sämmtliche Werke.

Sechster Band.

Ideen zu einer Mimik.

Zweyter Theil.

KÖNIGL. BAYER. BIBLIOTHEK BAMBERG

II. Theil.

J. Blaschke sc.

Ideen

zu einer

Mimik

von

J. J. Engel.

Zweyter Theil.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Horatius.

Mit erläuternden Kupfertafeln.

Berlin, 1802.

KÖNIGL. BAYER. BIBLIOTHEK BAMBERG

Acht und zwanzigster Brief.

Ohne Zweifel haben Sie den Inhalt von manchem meiner vorigen Briefe vergessen, weil Sie sonst unmöglich die Frage aufwerfen könnten: warum ich denn überhaupt der Mahlerey in der Mimik erwähnt, warum ich von möglicher Zusammensetzung mahlender und ausdruckender Gebehrden gesprochen, wenn ich doch, wie es jetzt das Ansehen habe, alles Nachahmen der vorgestellten Gegenstände verwerfe und immer nur Ausdruck der Empfindungen der Seele wolle? — Müssen denn, frage ich dagegen, Ausdruck und Mahlerey immer unvereinbar, immer im Streit seyn? Kann es nicht Fälle geben, wo beyde sich entweder vollständig oder doch einigermaßen verbinden lassen, und andere Fälle, wo sie völlig in Eins verfliessen? Und hab ich nicht schon selbst mehr als einmahl gesucht, Sie auf solche Fälle aufmerksam zu machen?

Ich sagte in meinem zwölften Briefe, wo von dem Spiel der Bewunderung die Rede war, ausdrücklich: daß hier die Mahlerey des vorgestellten Objects mit dem Ausdruck der innern Empfindung zusammenfalle, weil bey der Bewunderung die Seele sich so ganz der Vorstellung ihres Objectes hingebe, sich so ganz ihm ähnlich zu machen suche, und daß also der analoge Ausdruck ihres innern Zustandes hier, wie von selbst, zur Nachahmung, zur Mahlerey des Objectes werde. Eben daraus erklärte ich Ihnen, warum, bey Bewunderung des Großen, sich der ganze Körper, Auge, Mund, Brust, erweitert, und bey Bewunderung des Erhabnen sich die ganze Figur des Menschen emporstreckt. In meinem achten Briefe warf ich die Anmerkung hin: daß zuweilen der sehr interessirte, in die Vorstellung eines Stücks ganz vertiefte, Zuschauer, so lange keine eigenen widersprechenden Empfindungen die von aussen kommenden Eindrücke durchkreuzen, alle Minen der Schauspieler und sogar manche ihrer Bewegungen nachahme und mit dem Ernsthaften ernsthaft, mit dem Fröhlichen fröhlich werde. Endlich in meinem zwanzigsten Briefe erinnerte ich über die moralische Sympathie mit erhabnen, edlen, festen Charakteren, mit kühnen, großen, menschenfreundlichen Handlungen: daß man hier in sich selbst den Stolz, den Troz, die Herzenswärme, das sanfte Gefühl seines Helden erwecke und eben die Gebehrden annehme, eben die Bewegungen mache, die man sich an ihm, dem geliebten oder be-

wunderten Gegenstande, vorstelle. — Da ich nicht glaube, Ihnen die Richtigkeit dieser Beobachtungen, die Sie mir einmahl haben gelten lassen, erst beweisen zu dürfen; so setze ich hier sogleich die Regel fest: daß da, wo die Seele sich wirklich ganz im Object befindet und ihr eigenes Selbst von der Vorstellung dieses Objects nicht unterscheidet, oder kürzer: daß bey allen homogenen Empfindungen die Mahlerey eben deßwegen erlaubt ist, weil sie sich nicht vom Ausdrucke trennen läßt, weil eben durch sie der Ausdruck geschieht.

Diese Regel, wie Sie sehen, bezieht sich auf die erste Ursache des nachahmenden Spiels, auf die Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung. Ich nannte Ihnen, als eine zweyte Ursache dieses Spiels, die Absicht: bey dem Mitunterredner eine lebhafte anschauliche Idee zu erzeugen. Wenn diese Absicht, wie oft bey Erzählungen oder beym Unterrichte, ruhiger kalter Vorsatz, oder wenn auch sie es allein ist, welche die Seele in dem gegenwärtigen Augenblicke füllt und erwärmt; so ist, schon wegen der obigen Regel, die mahlende Gebehrde erlaubt: denn es findet hier keine Collision zwischen ihr und dem Ausdrucke Statt. Das eine Mahl ist gar keine Empfindung da, die nach Ausdruck strebte; das andre Mahl ist es eine homogene, mithin eine solche Empfindung, die eben durch die Nachahmung sich zu befriedigen sucht. Doch wenn auch wirklich die Seele des Redenden von einer eignen, selbst von einer solchen Empfindung eingenommen ist, deren Ausdruck die Mahlerey, wo nicht auf-

heben, doch bis zur Unkenntlichkeit verändern würde: so kann noch immer die volle Malerey ein ganz richtiges Spiel geben; vorausgesetzt: daß die Empfindung selbst nicht zu lebhaft ist und daß sie sich, ihres eigenen Vortheils wegen, gern der Absicht, den Gegenstand darzustellen, unterordnet. So ist Ausdruck des Unwillens und Hohns über ein einfältiges Dasitzen mit offnem niederhangenden Maule nicht wohl vereinbar mit der Nachahmung der Attitude selbst: aber wenn der Unwille nur nicht zu lebhaft, zu heftig ist; so wird der hofmeisternde Lehrer sich gern ein wenig Gewalt thun; er wird dem Jünglinge, so getreu als möglich, die getadelte Gebehrde vormachen und eben in dieser beschämenden Nachäffung die Befriedigung seines Unwillens finden. Ziehen Sie sich hieraus selbst die zweyte Regel: daß überall die mahlende Gebehrde entweder einzig richtig oder doch untadelhaft ist, wo die Absicht, lebhaftere Ideen von gewissen Gegenständen zu erwecken, herrscht, oder wo auch die eigene Empfindung des Redenden willig zurücksteht, weil sie nicht besser, als eben durch Erreichung jener Absicht, befriediget werden kann. — Zuweilen trift es sich, daß das Spiel, welches die Absicht, mit demjenigen, welches die Empfindung fordert, ganz genau übereinstimmt und daß also eine eben so getreue vollständige Darstellung erfolgt, als ob die Empfindung homogen und die ganze Seele des Redenden, ohne Unterscheidung des eigenen Selbst, in die Idee des Gegenstandes ergossen wäre. So bey dem erhitzten Kläger, der vor dem Richter die

erlittene Kränkung seiner Ehre erzählt; er ahmt den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des Beleidigers mit der möglichsten Lebhaftigkeit nach; nicht bloß, wie es scheinen könnte, um dem Richter eine Idee des Vorfalls zu geben und ihn von der Gerechtigkeit seiner Klage zu überzeugen, sondern vornähmlich auch wegen der Befriedigung, die ihm eine solche Nachahmung für seine eigenen Leidenschaften gewährt. Er selbst wird durch den Trotz, den Zorn, die höhnende Verachtung des andern, zum Trotz, zum Zorn, zur höhnenden Verachtung gereitzt.

Mit der Zusammensetzung der Mahlerey und des Ausdrucks ist es oft, wie mit der Mahlerey selbst; sie scheint, was sie im Grunde nicht ist, und wenn man sie wohl untersucht, so findet man nur Zusammensetzung mehrerer Ausdrücke, wovon der eine, weil er einer homogenen Empfindung gehört, Mahlerey scheint. Dieß ist der Fall mit dem Verliebten, der jetzt eben von dem königlichlichen Wuchs, dem edlen Anstand, dem stolzen Blick seiner Gebietherin zu schwärmerisch eingenommen, zu sehr in die Vorstellung davon versenkt ist, als daß er nicht etwas von ihren Eigenschaften, ihren Empfindungen in sich selbst hinübernehmen sollte. Er ahmt ihren Adel und Stolz in Mine und Art sich zu tragen nach; aber mitten in diesem mahlendscheinenden Ausdrucke wird man an dem stillen Schmachten im Auge, an dem sanften Voneinanderziehen des Mundes, an dem flüchtigen zärtlichen Lächeln um Wangen und Lippen den gerührten Liebhaber

inne: und so entsteht denn eine Art von Zwittergebehrde, ein Ausdruck, fast wie der Ausdruck der Gnade, weil sich nähmlich Würde und Stolz der Geliebten mit Zärtlichkeit und Anbetung des Liebhabers darinnen vereinigt.

Eine Zusammensetzung eigentlicher Mahlerey mit dem Ausdrucke findet Statt, wenn jene durch die Absicht bewirkt wird, bey dem Mitunterredner irgend eine anschauliche Idee zu erwecken; wenn diese Absicht ein ganz andres Spiel erfordert, als die Empfindung, und gleichwohl beyde, die Absicht und die Empfindung, von ohngefähr gleicher Lebhaftigkeit sind. Hier nun sind beyde, Ausdruck und Mahlerey, entweder vereinbar in der Gebehrde oder nicht vereinbar. Das letztere, wenn sie durch einerley Werkzeuge geschehen sollen; das erstere, wenn die Werkzeuge des Ausdrucks nicht eben diejenigen sind, die zur Nachahmung des Gegenstandes dienen. Lassen Sie einen Spötter über den ungeheuren Umfang eines Bauchs, über einen unbehülflichen gewatschelten Gang, über das zur Seite Fallen eines Hinkenden oder über irgend sonst einen körperlichen Fehler sich lustig machen, bey dessen Nachäffung die Werkzeuge des Lachens selbst ohne Gebrauch sind: warum sollt er nicht beydes mit einander verbinden; warum nicht in eben dem Augenblicke laut auflachen können, wo er die Dicke und Unbehülflichkeit eines Fallstaffs durch eigene Vorstreckung des Bauchs und der Hände, durch weites Auseinandersperren der einwärtsgekehrten Füße, anzeigt? (Fig. 41.) — Anders, sehen Sie

Pag. 8

Fig. 41.

wohl, ist der Fall bey unserm übrigen hofmeisternden Lehrer, wenn er sich über das öftere Wiederkommen des Fehlers schon zu unwillig fühlt, als daß er das einfältige Dasitzen des Zöglings noch getreu sollte nachahmen können, und gleichwohl auch von dem Wunsche noch zu eingenommen ist, durch anschauliche Darstellung des Fehlers selbst zu beschämen und Besserung zu bewirken. Eine volle Vereinigung der Nachahmung mit dem Ausdrucke des Unwillens ist hier unmöglich; denn die Werkzeuge sind für beyde die nähmlichen; es muß daher von beyden etwas aufgeopfert, beyde müssen zu einer gewissen mittlern Gebehrde verstümmelt werden, die weder so recht das Eine, noch so recht das Andere ist. Und so wird bey unserm Erzieher der Mund nur zwar geöffnet, aber zugleich verzerrt seyn; die Unterlippe wird hangen, aber zugleich sich zur Seite ziehen; der Kopf wird vorfallen, aber viel zu weit sich herausstrecken; die Augen werden blinzeln, aber die zusammengezogenen Augenbraunen und die gerunzelte Stirne zugleich den Zorn verrathen. Kurz, das ganze Gesicht wird zur Caricatur werden, in welcher man neben der Nachäffung einer fremden Gebehrde zugleich den eignen Hohn und Unwillen des Redenden deutlich gewahr wird.

Wo keiner der hier angegebenen Fälle Statt findet; wo weder die Seele so in die Vorstellung eines Gegenstandes versenkt ist, daß Mahlerey und Ausdruck zu eins werden, noch die Absicht einen Gegenstand anschaulich zu machen herrscht, noch

dieser Art scheinen vielleicht zu abgeschmackt, als daß es einer Warnung davor bedürfte; aber welches ist wohl der Fehler, der nicht in der That begangen, und oft von Leuten begangen würde, die sich Wunder wie viel mit ihrem Geschmack und ihrer Beurtheilung dünken? Sollten Sie nie einem Rhapsoden zugehört haben, der zu seiner Declamation in einem weg Gebehrden macht und jedes Wort, jeden bildlichen Ausdruck, oft so possierlich mahlt, daß auch ein Crassus oder ein Cato alle Runzeln darüber verlieren könnte?

Es ist so sichtbar, daß Odoardo in der äussersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er zu Orsina sagt: „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen „Gift in einen Eymer *)!" Es ist so sichtbar, daß sein Spiel nur diese Ungeduld auszudrucken hat; daß er sich unmöglich Zeit lassen kann, der Gräfin durch sorgfältige Ausmahlung der Metapher das, was ihm an ihr so verhaßt ist, noch lange vorzubilden. Und doch habe ich selbst — freylich nur in einer Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche Redensart, was meinen Sie wie? zu geben suchte. Erst erhob er, ganz nach der Regel des Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen und senkte beyde gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfließen liesse: das war der Tropfen! (Fig. 42.) Dann hielt er beyde Hände ziemlich weit von einander, spreizte

*) Emilia Galotti 4. Aufz. 7. Auftritt.

diese Absicht neben der Empfindung in einem merklichen Grade von Lebhaftigkeit besteht: da ist sowohl die reine Mahlerey, als die Verbindung einer mahlenden mit einer ausdruckenden Gebehrde verwerflich; sie ist im Widerspruch mit dem Zustande der Seele; sie ist weder absichtlich, noch analog, noch physiologisch. Und nun beurtheilen Sie nach den hier festgestellten Grundsätzen, ob ich in meinem vorigen Unrecht hatte, wenn ich das Spiel des dort angeführten Hamlets, des Schauspielers Baron und der Präsidentin in der Mariane verwarf. Es braucht in den Stellen, wovon die Rede war, keines mimischen Commentars, um die Worte verständlich zu machen; die Personen konnten nicht die Absicht haben, die mitzutheilende Idee von den Gegenständen ihrer Empfindungen bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; auch erlaubte ihnen das die Natur dieser Empfindungen nicht; der Ausdruck derselben war von der mahlenden Gebehrde zu sehr verschieden, er war ihr völlig entgegengesetzt.

Aber welches sind denn nun die Fälle, wo die Seele wirklich ganz im Objekt ist? Welches die andern Fälle, wo die Absicht, eine lebhafte Idee desselben mitzutheilen, entweder herrscht, oder doch neben der Empfindung in einem ungefähr gleichen Grade der Stärke besteht? — Wer so fragt, liebster Freund, der verlangt von der Theorie mehr, als sie leisten kann; er will so bestimmte, so genaue Vorschriften, daß der Künstler alles eigenen Nachdenkens überhoben und eben dadurch vom Ran-

ge des Künstlers bis zum Range des bloß mechanischen Arbeiters erniedrigt werde. Die Regel kann weiter nichts, als das ohnehin schon vorhandne richtige Gefühl zu deutlichen Begriffen entwickeln, das dann und wann schlafende oder irrende Genie des Künstlers wecken und warnen, und in zweifelhaften Fällen ihm zu einer schnellern oder gewissern Entscheidung verhelfen. Einige mehr specielle Vorschriften liessen sich indessen noch geben, z. B. die: daß der Schauspieler keine Ideen und Empfindungen ausdrücken muß, die er zu haben in der Rede vereint; ferner, daß er sich, besonders bey metaphorischen Ausdrücken, hüten muß, ja keine solchen Prädicate zu fassen, die ausser der Vergleichung liegen und auf die jetzige Idee oder Empfindung der Seele keine Beziehung haben. Wenn Freeport zu Lindanen sagt: „Mademoiselle, „ich liebe Sie ganz und gar nicht *);“ wie abgeschmackt wäre es, wenn er in seine Mine den Ausdruck eines stillen zärtlichen Schmachtens legte? Oder wenn Antonius dem römischen Volke sagt, er habe dem Cäsar eine Krone gebothen und Cäsar sie ausgeschlagen; wie lächerlich wäre sein Spiel, wenn er bey dem Worte Krone den Zeigefinger gegen die Erde kehrte und durch einen in der Luft beschriebenen Kreis die Ründe der Krone mahlte? wie weit lächerlicher noch, wenn er Cäsarn selbst die Krone der Helden nennte und eben eine solche Mahlerey dabey anbrächte? — Fehler

*) S. l'Ecossaise Act. II. Sc. 6.

dieser Art scheinen vielleicht zu abgeschmackt, als daß es einer Warnung davor bedürfte; aber welches ist wohl der Fehler, der nicht in der That begangen, und oft von Leuten begangen würde, die sich Wunder wie viel mit ihrem Geschmack und ihrer Beurtheilung dünken? Sollten Sie nie einem Rhapsoden zugehört haben, der zu seiner Declamation in einem weg Gebehrden macht und jedes Wort, jeden bildlichen Ausdruck, oft so possierlich mahlt, daß auch ein Crassus oder ein Cato alle Runzeln darüber verlieren könnte?

Es ist so sichtbar, daß Odoardo in der äussersten Ungeduld der Begierde ist, wenn er zu Orsina sagt: „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen „Gift in einen Eymer *)!" Es ist so sichtbar, daß sein Spiel nur diese Ungeduld auszudrucken hat; daß er sich unmöglich Zeit lassen kann, der Gräfin durch sorgfältige Ausmahlung der Metapher das, was ihm an ihr so verhaßt ist, noch lange vorzubilden. Und doch habe ich selbst — freylich nur in einer Bude, in die ich mich einst aus Neugier schlich — einen Odoardo gesehen, der jene bildliche Redensart, was meinen Sie wie? zu geben suchte. Erst erhob er, ganz nach der Regel des Riccoboni, den rechten Arm, legte den Zeigefinger an den Daumen und senkte beyde gegen die Erde, als ob er etwas von ihnen herabfließen liesse: das war der Tropfen! (Fig. 42.) Dann hielt er beyde Hände ziemlich weit von einander, spreizte

*) Emilia Galotti 4. Aufz. 7. Auftritt.

Pag. 12.

Fig. 42.

Fig. 43.

alle Finger und schien etwas von nicht geringem Umfange damit zu umspannen: das war der Eimer! (Fig. 43.) — Denken Sie nur nicht, daß ich dieses Beyspiel aus meinem eignen Kopf erdichte, um Sie lachen zu machen; Sie kennen ja selbst einen Odoardo, der jedesmahl beym Aussprechen des Wortes Eimer sich mit voller Faust auf den Wanst schlägt: und ist denn dieser Fehler weweniger lächerlich, weniger unglaublich, als jener? —

Das Bisherige, mein Freund, mag zur Ausführung der Quintilianischen Regel und zur Beantwortung Ihrer ersten Frage genug seyn: ob nicht durch diese Regel alle Mahlerey von der Schaubühne verbannt werde? Ihre zweyte Frage, das pantomimische Schauspiel betreffend, beantworte ich in meinem folgenden Briefe.

Neun und zwanzigster Brief.

Zwar, meynen Sie, sey ich der Pantomime wie es aus dem Anfang unsres Briefwechsels erhelle, nicht sonderlich hold: aber einmahl sey es doch eine eigene mögliche Gattung von Schauspiel, eine Gattung, die gleich Anfangs bey ihrem Ursprunge, und noch unlängst bey ihrer Wiedererneuerung durch den berühmten Noverre, den ausgezeichnetsten Beyfall erhalten. Uibergehen könne ich sie um so weniger, da sie von der Hülfe der Rede so ganz entblößt, so ganz von der einzigen Kunst der Gebehrde abhängig sey, und ausdehnen könne ich die Regel, die ich für den Schauspieler festgesetzt, auf den Pantomimen unmöglich; denn dieser, wie ich selbst gestanden, könne gewisser mahlender Zeichen für die Objecte seiner Empfindungen nicht entbehren.

Ich hätte, glaub ich, hinzufügen sollen: wenn er sich in die Nothwendigkeit setzt, diese Objecte erst bezeichnen zu müssen; wenn er selbst den Dichter spielen und eigene Verwicklungen erfinden will.

Denn allerdings lassen sich Pantomimen denken, in denen er alle dem Ausdruck hinderliche Mahlereyen vermeiden kann; und ob er einen Stoff, bey dem er sie nicht vermeiden kann, jemahls wählen sollte? ist noch die Frage.

Es gibt Vorfälle im Leben, die nach allen dabey vorkommenden Umständen und Symptomen so allgemein bekannt sind und die zugleich soviel Eigenes haben, daß bey ihrer pantomimischen Vorstellung keine Frage über den Gegenstand seyn kann, der hier soll nachgeahmt werden. Sie erinnern sich wohl des pantomimischen Possenspiels, welchem einst auf einer der Societätsinseln die Engländer zusahen *), und welches freylich nur unter einem solchen, noch so wenig gesitteten oder so wenig verderbten, Volke konnte gegeben werden. Oder Sie erinnern sich auch der Kriegstänze der wilden Amerikaner, worin sie ihren Zuschauern alle die bekannten Vorfälle eines Feldzuges, den Ausmarsch, den Angriff, die Gefangennehmung, das Morden, den Rückzug, pantomimisch darstellen *). — In

*) S. Forsters Reise um die Welt. D. Uibersetzung. Zweyter Band. S. 107.

*) Charlevoix Hist. de la Nouv. France T. III. p. 297. Il (le danseur) represente le depart des Guerriers, la marche, les campemens; il va à la decouverte, il fait les approches, il s'arrête, comme pour prendre haleine, puis tout-à-coup il entre en fureur & on diroit, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accês il va prendre quelqu'un de l'Assemblée, comme s'il le faisoit pri-

diesem ganzen Tanze hat der Krieger die fortdaurende Absicht, die dann und wann auch der Schauspieler in Erzählungen, in Beschreibungen hat; er will die Bilder gewisser Gegenstände so lebendig, so anschauend erwecken als möglich: und so mahlt er denn zwar, aber mit eben der Befugniß, womit der Schauspieler mahlt, und mahlt völlig deutlich, weil alle wissen, was er vorstellen will und weil das, was er vorstellen will, eben diese seine körperlichen Bewegungen sind, die er als natürliche Zeichen gerade so gebraucht, wie der Mahler seine Umrisse und Farben. Willkührlicher Zeichen würd es erst dann bedürfen, wenn er Gegenstände oder Vorfälle bezeichnen wollte, die etwas von seinen körperlichen Stellungen und Bewegungen selbst Verschiedenes wären, oder wenn seine Zuschauer von der Bedeutung und dem Gebrauch dieser Stellungen und Bewegungen noch durchaus keine Kenntniß hätten.

Die komischpantomimischen Ballets, womit man die Vorstellungen auf unsern Bühnen zu beschlies-

sonnier de Guerre; il fait semblant de casser la tête à un autre, il couche un troisiéme en joue; enfin il se met à courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite & reprend ses sens: c'est la retraite, d'abord precipitée, puis plus tranquille. — Alors il exprime par divers cris les differentes situations, où s'est trouvé son esprit pendant sa derniere campagne & finit par le recit de toutes les belles actions, qu'il a faites à la guerre.

schliessen pflegt, sind guten Theils ähnliche Darstellungen von ganz gewöhnlichen und bekannten Vorfällen, die man ohne Dollmetscher durch den bloßen Anblick versteht. Wer kennt nicht die Freuden eines Aerntefestes, die mancherley Scenen eines Jahrmarkts, einer Schenke, eines Coventgardens? Auch solche Stücke, die nach Art der Lust- und Trauerspiele eine eigene Verwicklung anspinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen sich pantomimisch ausführen, ohne daß zur Verständigung des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der Empfindungen nöthig wäre — Lassen Sie einen Schäfer bey dem Anblick einer jungen reizenden Schäferinn plötzlich gerührt werden; er nähere sich ihr zärtlich und ehrerbiethig; Sie, voll schüchterner Schamhaftigkeit, wende sich ab und verlasse die Bühne; nach wenig Augenblicken komme sie, dem Schein nach betroffen, aber im Grunde froh, ihn noch wiederzufinden, zurück; er verstehe ihr Wiederkommen, lege ein Band, einen Blumenstrauß, was Sie sonst wollen, als ein Opfer der Liebe zu ihren Füßen: noch sey sein Glück unentschieden, da ein anderer Liebhaber hinzukomme und sie belausche; es falle eine Scene der Eifersucht vor; das ganze Betragen der Schäferinn zeige, daß sie nie diesem Andern Erwartung der Gegenliebe und also auch kein Recht zur Eifersucht gab: nun erscheine die, die auf das Herz dieses zweyten Liebhabers die früern Ansprüche hat, und ihr Anblick, ihr Unwille, ihre Niedergeschlagenheit vermöge ihm, reuig und beschämt zu

der ersten Liebe zurückzukehren: die Vermittelung jenes ersten Paars bewege endlich die Zürnende zur Versöhnung, und erkenntlich dafür helfe nun wieder der zweyte Liebhaber jenem ersten zu seinem Glücke, was ist hier Dunkles und Unverständliches in der ganzen Art, wie die Handlung anfängt, fortgeht, endigt? Wer liest hier nicht in dem bloßen Spiel der Minen, in Bewegungen und Stellungen der Personen, alle ihre so natürlichen, der ganzen Menschheit und jedem Geschlecht insbesondere so gemeinen Empfindungen? Wer wird über einen Knoten, der fast in jeder Liebesgeschichte wiederkommt, über eine so gewöhnliche, so alltägliche Entwicklung dieses Knotens Erklärung fodern? — Das Auge eines jeden macht hier die Exposition und das Herz die Erzählung. —

Doch auch das ist so nothwendig nicht, daß die Begebenheiten und Handlungen die gewöhnlichen, die alltäglichen sind. Lasitau erzählt uns *), daß oft nach einem glücklich geendigten Feldzu-

*) Moeurs de Sauvages. T. I. p. 523. Plusieurs de ceux, qui ont vecu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de Guerre a exposé a son retour tout ce qui s'est passé dans son expedition & dans les combats, qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux, qui sont présens a ce récit, se levent tout d'un coup pour danser, & représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être preparés & sans avoir concerté ensemble.

ge der Irokesische Anführer unter seinen Landesleuten auftritt und ihnen diesen Feldzug nach allen seinen Vorfällen beschreibt. Kaum hat er geendigt, so springen alle Anwesenden auf und bringen die ganze Erzählung in einen pantomimischen Tanz. Hier, sehen Sie wohl, dürfen nun die Begebenheiten nicht mehr die gewöhnlichen, die in jedem Feldzuge wiederkommenden seyn; sie können soviel Eignes und Besondres haben, als man nur will: sobald sie nur mit den wahrsten, den bedeutendsten Stellungen und Gesten angedeutet werden; so wird ein jeder, der mit Aufmerksamkeit die Erzählung gehört und die Begebenheiten nach ihrer ganzen Folge wohl ins Gedächtniß gefaßt hat, den Tanz von Anfang bis zu Ende verstehen und bey jeder neuen Scene den hier ausgeführten Punkt der Erzählung angeben können.

Eben so auch bey uns, wenn zwar keine ganz gemeine Begebenheiten, keine ganz alltägliche Handlungen, aber doch solche vorgestellt werden, von deren Beschaffenheit, Entstehung, Verlauf wir schon zum voraus hinlänglich unterrichtet sind. Wir dürfen alsdann nur den Anschlagzettel sehen, nur den Nahmen der Pantomime hören, und wir finden keine Schwierigkeit mehr, den Bewegungen und dem Spiel der Tänzer vom ersten bis zum letzten Augenblicke zu folgen. Oft auch können wir des Anschlagzettels, des Nahmens der Pantomime entbehren: denn die Gruppe der Personen selbst, und vielleicht irgend ein Besonderes, wovon wir wissen, daß es gerade

bey dieser Handlung vorkommt, bringt uns sogleich die ganze vorzustellende Begebenheit in Gedanken. — Dieß war der Fall auf der alten Bühne mit dem Schäfer auf Ida. Man durfte nur die drey in ihrem Charakter sich so sehr unterscheidenden und nach diesem Charakter so allgemein bekannten Göttinnen; durfte nur den Schäfer und das Gebirge und vor allem nur den goldnen Zankapfel erblicken: so war ein jeder von Allem, was er zu erwarten hatte, unterrichtet; nichts konnte in den Minen und Bewegungen der Juno, der Minerva, der Venus, nichts in den Ausdrücken des bewundernden, zweifelnden, zuletzt von der Venus hingerissnen Paris mehr unverständlich und zweydeutig bleiben. Dieß würde auch auf den neuern Bühnen der Fall seyn, wenn wir es uns erlaubten, die sogenannten Mysterien oder die Erzählungen der biblischen Geschichte in Pantomimen zu verwandeln. Jedermann kennt diese Erzählungen aus dem ersten Unterricht; und wer nur einen Baum, mit einer Schlange umwunden, wer nur unter dem Baume Mann und Weib erblickte, der würde sogleich alles folgende bis auf den Cherub mit dem flammenden Schwerte verstehen. Verstand doch Clarke, so wenig er auch des Spanischen mächtig war, die ganze zu Madrit vorgestellte heilige Leidensgeschichte *).

Ein nur flüchtiges Nachdenken muß Sie sogleich überzeugen, daß bey solchen Gegenständen,

*) S. Letters concerning the Spanish Nation by the Rev. Edward Clarke. L. 6.

wie hier beschrieben worden, durchaus keine Nothwendigkeit für den Pantomimen ist, von der Regel des Schauspielers abzuweichen. Entweder herrschet offenbar in seiner Seele die Absicht, die Idee gewisser Gegenstände bis zur möglichsten Anschaulichkeit zu beleben; eine Bedingung, unter welcher die volle Mahlerey auch dem Schauspieler erlaubt ist: oder das ganze Stück ist durch den Ausdruck der Empfindungen selbst völlig verständlich; oder es ist schon zum voraus nach seiner ganzen Verwicklung, dem ganzen Gange der Handlung bekannt; der bloße Anblick und die Folge der Empfindungen macht die Erzählung oder scheint sie vielmehr zu machen — denn im Grunde macht sie der Zuschauer sich selbst. Und wenn also, in den hier angenommenen Fällen, der Pantomime für die Verständigung des Zuschauers so gar nicht zu sorgen oder doch so wenig ängstlich zu sorgen hat: warum soll er nicht das zu seinem Hauptgeschäft machen, daß er den Empfindungen seiner Seele den vollsten, kräftigsten, lebendigsten Ausdruck gebe? Warum soll er bezeichnen wollen, was er doch nie deutlich oder hinlänglich bezeichnen kann, und darüber das, was er so völlig kann, die Darstellung der Affekten seiner Seele, entweder ganz zurücksetzen, oder doch vernachlässigen und schwächen? — —

Wenn ich die Nachrichten, die wir von den Gegenständen der alten Pantomime übrig haben, vergleiche und besonders, wenn ich das lange Verzeichniß derselben beym Lucian lese: so finde ich, daß diese Kunst sich nie mit eignen Erfindungen,

immer mit den durch Tradition und Schauspiele schon längst bekannten Fabeln der Mythologie oder der ältern Geschichte abgab: und dann wird mir auf einmahl das viele Wunderbare, das man uns von der Geschicklichkeit eines Pylades, eines Bathylls und anderer späterer Pantomimen erzählt und das mir sonst durchaus unbegreiflich wäre, recht sehr begreiflich. Die Zuschauer, wenigstens die Meisten unter ihnen, wußten schon alles, was die Pantomimen andeuteten und ausdruckten; und wie leicht also konnten sie zu dem Trugschlusse verleitet werden: daß ihnen wirklich das Gebehrdenspiel alle die Ideen mitgetheilt, die doch schon längst in ihrem Gedächtnisse schlummerten und so leise schlummerten, daß sie zur Wiedererweckung nur eines ganz geringen Anstoßes bedurften. So erkläre ich mir den Ausruf des Cynikers Demetrius beym Lucian *): so die Anekdote von dem königlichen Prinzen aus Pontus, der sich vom Nero einen Pantomimen zum Geschenk erbath, um ihn in Unterredungen mit Fremden gebrauchen und der Dollmetscher entrathen zu können **).

Vorausgesetzt: die Pantomime, welcher dieser Fremde zusah, habe keine der ganz gemeinen, keine derjenigen Handlungen ausgeführt, die aus den ersten Trieben der menschlichen Natur und den alltäglichen Vorfällen des Lebens von jedem begrif-

*) Ebendaselbst.

*) Περι Ορχησεως. Ed. Reiz. T. II. p. 302. — Ακουω, ανθρωπε, ἁ ποιεις, ουχ ὁρω μονον, αλλα μοι δοκεις ταις χερσιν αυταις λαλειν.

fen werden; so sehe ich schlechterdings nicht ab, wie man die Anekdote auf eine andre Art erklären könne, ohne von Schwierigkeiten in Schwierigkeiten zu gerathen. Das vollkommenste Gebehrdenspiel, wenn es nicht im eigentlichen Sinne Sprache war, konnte den Prinzen unmöglich über eine ihm unbekannte Handlung verständigen: es konnte ihn nur auf so oder so eine Situation herumrathen, aber nichts mit Deutlichkeit, nichts mit Gewißheit erkennen lassen. Und war das Gebehrdenspiel des Pantomimen wirklich Sprache: so läßt sich wiederum nicht begreiffen, wie der Prinz, ohne Unterricht und Uibung darin, sie habe verstehen können. Freylich würde eine solche Sprache keine Sammlung von ganz willkührlichen, ganz aus der Luft gegriffenen Zeichen seyn, die durchaus keinen objectiven Grund hätten; denn das war noch nie eine Sprache und das kann keine seyn: aber sie würde doch auch, wie jede Sprache in der Welt, sich mit gewissen gemeinsamen Merkmahlen, mit Aehnlichkeiten behelfen müssen, die auf eine ganze Menge von Objecten gleich gut und also im Grunde auf keines hinwiesen; mit Zeichen, von denen man unmöglich die festgesetzte Bedeutung errathen könnte, wenn man nicht schon vorher darüber verständiget worden. — Die Sprache, in welcher, beym Rabelais, Panurg und der Engländer sich unterhalten *), könnte aus ganz bequemen,

*) S. Oeuvres de Rabelais T. I. Ch. XVI. Comment Panurge fir quinault l'Anglois, qui arguoit par fignes. — Beym Fischart fehlt dieses Hauptstück.

ganz wohlgewählten Zeichen bestehen: für mich wäre sie dennoch bedeutungsloser Unsinn, und würde es bleiben, wenn ich der altfranzösischen Redensarten und Wendungen auch noch so mächtig wäre.

Etwas Anders, aber doch etwas Aehnliches, hat über diese Sache schon der heilige Augustin gesagt *) und zugleich durch das Beyspiel der Carthaginenser bewiesen, wie wenig sich ohne Unterricht eine Zeichensprache verstehen lasse. Er erzählt nehmlich, daß Anfangs zu Carthago ein eigener Dollmetscher die Zeichen der Pantomimen den Zuschauern habe erklären müssen. Indessen steht es dahin, ob nicht im Grunde diese Erklärung mehr darauf hinausgelaufen, daß die Zuschauer mit den Fabeln und Geschichten selbst, welche man auf der Bühne vorstellte, bekannter gemacht wurden, und ob nicht mehr die Zeichen durch die Sache, als die Sache durch die Zeichen, verstanden worden. Denn eine hinlänglich vollständige Sammlung von solchen allgemeinen Zeichen, wie es unsre Sprache ist, durch deren andre und andre Zusammensetzungen immer neue unbekannte Gedankenreyhen verständlich können ausgeführt und mitgetheilt werden, so eine Sammlung kann ich mir unter den Zeichen der alten Pantomimen nun einmahl nicht denken. Eine solche vollkommnere Sprache ist wahrlich so leicht nicht erfunden und wahrlich auch so leicht nicht erlernt.

*) De Doctr. Christ. L. II. c. 25. Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat.

Dreyßigster Brief.

Der Pantomime der neuern Zeiten hat kein Vorrecht vor dem Pantomimen der ältern: wenn er nicht ganz gemeine oder schon ganz bekannte Handlungen ausführen, wenn er neue und eigne Verwickelungen erfinden will; so muß er Eins von beydem; entweder mahlen, Zeichen erfinden, so bedeutend er kann, und es dem guten Glück überlassen, wie viel die Zuschauer von diesen schwankenden ungewissen Zeichen werden enträthseln können, oder er muß den Erklärer zu Hülfe rufen, der das durch Rede verständlich mache, was sich durch Gebehrde nie vollstänig angeben läßt. Das letztere aber will Novere durchaus nicht; er sagt von der Kunst, die zu solchen Hülfsmitteln ihre Zuflucht nimmt, daß sie nur noch in der Kindheit sey, nur noch stammle *). Eben so wenig will er, daß man sich jener mahlenden ungewissen Zeichen bediene: denn ob er gleich nicht, so viel ich mich erinnre, ausdrücklich auf diese Materie kommt; so läßt es sich doch leicht aus dem, was er sonst sagt, entwickeln.

*) Lettres sur la danse & sur les ballets. p. 106. Sous le regne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues servoient d'interpretes à la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés avoient besoin d'être soutenus par la Musique & d'être expliqués par la Poésie &c.

Zuerst gesteht er, die Kunst der Pantomime könne zu unsern Zeiten das nicht mehr leisten, was sie zu den Zeiten Augusts geleistet — ich setze hinzu: nach den großen, vielleicht übertriebnen Ideen, die wir uns von ihr aus den rednerischen Lobsprüchen der Alten machen; — es gebe, fährt er fort, eine Menge Dinge, die sich durch das Gebehrdenspiel nicht mehr verständlich bezeichnen liessen; aller ruhige Dialoge finde keinen Platz in der Pantomime*). Das heißt, denk ich, sehr deutlich sagen: die Pantomime habe keine andre Sprache, als die der Empfindung, und was wir also von ihr durch den Ausdruck dieser Empfindung, verbunden mit dem ganzen Anblick der Personen und ihrer sichtbaren Lage, nicht begriffen; darüber uns zu verständigen, geb' es kein Mittel. — An einem andren Orte, wo er gegen den Gebrauch der Rede zur Erklärung der Pantomimen eifert, und Stücke, die deren bedürfen, mit jenen alten Gemählden vergleicht, unter welche die ungeschickten Mahler die Nahmen der vorgestellten Personen schrieben, gibt er die Mittel an, wie ein Ballet so einzurichten sey, das es dieser Hülfe entbehren könne; und unter allen diesen Mitteln ist durchaus keine Mahlerey der Objekte, sind durchaus keine verabredeten Zeichen, deren Verbindung eine Art von eigentlicher Sprache gäbe**)

*) Ebendas. S. 19.

**) S 112. 113. Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes differentes avec les traits variés des passions;

Aus diesen Stellen — und ich könnte ihrer mehrere von gleichem Tone anführen, — erhellet meines **Erachtens** ganz deutlich, daß der **Meister** in der Kunst und der beste **Schriftsteller**, den wir darüber haben, nichts auf seiner Bühne dulden will, was nicht durch den Ausdruck der Empfindungen selbst verständlich ist. Aber was für Gegenstände können das seyn, sobald es nicht mehr jene gemeinen und alltäglichen Handlungen seyn sollen? Die Geschichten der Religion zu behandeln, war dem alten Pantomimen erlaubt und ist es dem unsrigen nicht; Vorstellungen dieser Art beleidigen den Ungläubigen, wie den Gläubigen, und den erstern oft mehr als den letztern; es bleibt also nichts als das zweyte Hülfsmittel der Alten übrig: der Pantomime muß die bekanntesten Werke der Dichtkunst zum Grunde liegen und wegen der Exposition

lorsqu'ils feront des Prothées & que leur physiognomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras fortiront de ce chemin etroit, que l'école leur a prefcrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un efpace plus confidérable, ils decriront par des pofitions juftes les mouvements fucceffifs des paffions; lorsqu'enfin ils affocieront l'efprit & le genie a leur Art; ils fe diftingueront, les récits dèslors diviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrafe, chaqueattitude peindra une fituation; chaque gefte dévoilera une penfée; chaque regard annoncera un nouveau fentiment; tout fera feduifant parceque tout fera vrai et que l'imitation fera prife dans la nature.

sich größtentheils auf das Gedächtniß seiner Zuschauer verlassen. Hiermit stimmt denn auch völlig das Verfahren derjenigen überein, welche die neuere Pantomime zu dem Glanze jener alten haben emporheben wollen.

Du Bos, aus dessen vortreflichem Werke ich Ihnen die Stellen nicht erst hersetzen will, worin er die Nothwendigkeit, schon bekannte Sujets für die Pantomime auszuwählen, behauptet*), erzählt uns den ersten Versuch, den man in Paris mit Wiederherstellung jener alten Pantomime gemacht hat. „Eine Prinzessinn, sagt er, die viel natürliches „Talent mit viel erworbenen Kenntnissen vereinigt „und eine große Liebhaberinn der Bühne ist, verlangte vor ohngefähr zwanzig Jahren, einen Versuch zu sehen, aus welchem sie sich von den Vorstellungen der alten Pantomimen einen bessern Begriff machen könnte, als ihr die Lesung der alten „Schriftsteller gab. Es fehlte an Schauspielern, die „sich hinlänglich auf diese Kunst verstanden hätten, „und sie wählte also einen Tänzer und eine Tänzerinn „von sehr ausgezeichneter Geschicklichkeit und selbst „von Erfindungsgeiste. Diese ließ sie durch bloße „Gebehrden der Scene aus dem vierten Akt der Horazier des Corneille ausführen, wo der junge „Horaz seine Schwester Camilla tödtet; mehrere Instrumente spielten dazu eine Musik, die ein geschickter Tonkünstler, Herr Mouret, zu den „Worten dieser Scene, als ob sie hätten sollen

*) Reflex. critiq. T. III. p. 276.

„gesungen werden, ausdrücklich gesetzt hatte. Unsre beyden Anfänger in dieser Kunst rührten einander selbst, durch ihre Gebehrden und Bewegungen, bis zu Thränen, und man wird wohl nicht erst fragen, ob sie auch ihre Zuschauer rührten? *)"

Was hier mit einer einzelnen Scene versucht ward, das hat nachher Noverre mit dem ganzen Schauspiele des Corneille ausgeführt, und hat es mit mehrern gleich bekannten Schauspielen eben aus dem Grunde auszuführen gerathen, weil sonst die Pantomimen nicht genug möchten verstanden werden. — „Die Stücke, sagt er, in welchen ein Pylades und Bathyll auftraten, waren durchaus bekannt; der bloße Nahme diente den Zuschauern statt eines erklärenden Programms; sie hatten die ganze Geschichte schon im Gedächtniß und folgten nicht allein dem Tänzer ohne Mühe, sondern liefen ihm auch mit ihrer Erwartung zuvor. — Und werden denn nicht wir, fährt er fort, den nehmlichen Vortheil haben, wenn wir die am meisten geschätzten Stücke unsres Theaters in Pantomime setzen? Sind wir etwa weniger gut organisirt, als die Tänzer von Rom, und ist etwa das, was zu Augusts Zeiten möglich war, zu den unsrigen nicht mehr möglich? Es wäre Erniedrigung der Menschheit und Ungerechtigkeit gegen

*) Ebendas. S. 285. fg.

„Geist und Geschmack unsres Jahrhunderts, so „etwas denken zu wollen*).“

Ich habe Ihnen das, was schon aus der Natur der Sache erhellt, auch durch das Urtheil und die eigene Praxis des besten Meisters beweisen wollen; nähmlich: daß zu Pantomimen kein unbekannter Stoff, mithin kein solcher gewählt werden muß, bey welchem Mahlereyen und Zeichen zur Exposition der ganzen Lage der Personen und des ganzen Ganges der Handlung durchaus unentbehrlich sind. Ich sage, daß dieses nähmlich schon aus der Natur der Sache erhellt: denn wenn, wie es sichtbar der Fall ist, die Zeichen für abwesende oder unsinnliche Gegenstände doch immer höchst dunkel bleiben, wenn sie fast aus lauter allgemeinen, schwankenden, vieldeutigen Mahlereyen bestehen; so kann unmöglich durch sie ein Werk recht verstanden werden: und was nicht verstanden wird, kann nicht gefallen, nicht rühren, kann keine der ästhetischen Wirkungen hervorbringen, die man sich bey Werken schöner Künste zum Zweck setzt. Nur der Reiz des äußern Anblicks der Bühne und der Personen, das Geschmackvolle der Verzierungen, der Pomp der Aufzüge, die Anmuth und Mannichfaltigkeit der Bewegungen, verbunden mit der vielleicht schönen Begleitung der Instrumente? nur diese Dinge können dann noch Zuschauer locken: das Stück selbst, als Stück, als Entwickelung von Begeben-

*) A. angef. O. S. 76.

heiten, als Handlung, kann unmöglich mehr interessiren. Und so bleibt es denn, auch in Ansehung des Pantomimen, ganz bey der Regel des Ausdrucks, die den Schauspieler gegeben ward; denn noch einmahl: bey einem Stoffe, wo er der Mahlereyen entbehren kann, soll er sich ihrer auch wirklich, unter den festgesetzten Ausnahmen, enthalten, und einen Stoff, wo er ihrer nicht entbehren kann und den Ausdruck um ihrentwillen zerstören müßte, soll er gar nicht behandeln.

Freylich aber kommt, auch bey der Behandlung schon bekannter Stücke, alles auf die Art und Weise an, wie der Pantomime verfährt. Denn wenn er nicht den Rath, den ihm Noverre in Beziehung auf den Plan des Ganzen gibt, auch in Ausführung jeder einzelnen Scene befolgt; wenn er nicht die Begebenheiten einander näher rückt, die zerstreuten Gemählde mehr vereinigt, die ganze Handlung mehr zusammendrängt *); wenn er dem Dichter Schritt vor Schritt durch seine ganze Ideenreihe folgt und jede Redensart, jedes Bild, jede Wendung durch sein Spiel zu geben sucht: so verliert er auf der einen Seite den ganzen Vortheil wieder, den er auf der andren gewann; das Spiel wird langweilig

*) S. Noverre. p 74. Resserrés l'action, retranchés tout dialogue tranquille, rapprochés les incidens, reunissés tous les tableaux epars, & vous réussires.

oder wird Theilweise unverständlich — denn wer hat alle Reden des Dichters so genau im Gedächtniß? — es besteht entweder aus Wiederhohlungen einförmiger, wenigstens sehr ähnlicher Ausdrücke, oder es verwickelt sich in allerhand seltsame, unzureichende, den Ausdruck zerstörende, oft vielleicht höchst unanständige Mahlereyen. In höchstunanständige, sag ich: denn ein Bild, das für die Imagination groß, edel, schrecklich seyn kann, muß, mimisch dargestellt, nicht selten klein, niedrig, possenhaft werden. Ich weiß nicht, ob Sie bey der pantomimischen Vorstellung der Horazier zugegen waren, die man einmahl hier dem Noverre nachzustümpern wagte. Welch wunderliches Zeug kam da in der Stelle vor, wo Camilla ihren Bruder, ihr Vaterland, jeden einzelnen Römer verwünscht! Schon die Art, wie die Zeilen gegeben wurden:

Qu'elle (Rome) sur soi - même renverse ses murailles
Et de ses propres mains dechire ses entrailles *);

wie Geschmacklos, wie nichtssagend war sie! Aber wie weit Geschmackloser noch die Mahlerey eines Gedankens, den der Verfertiger der Pantomime aus der Fülle seines eignen Genies hinzugethan hatte, und der vermuthlich der war: Möchte Rom von der Erde verschlungen werden! Für die Phantasie ist dieses Bild nicht bloß edel und groß, sondern schrecklich: man sieht die Erde einen weiten

Schlund

*) Horace Act. IV. Sc. 5.

Pag. 33.

Fig. 44.

Schlund, fürchterlicher als der Rachen eines Meerungeheuers, aufreissen, um in ihrem Bauche ein ganzes mächtiges Volk zu begraben: aber in der mimischen Mahlerey? — wie niedrig, wie lächerlich, selbst wie eckelhaft war die Vorstellung! Erst wies die Tänzerinn nach hinten, vermuthlich auf die Gegend hin, wo man sich Rom denken sollte; dann bewegte sie die Hand mit Heftigkeit gegen die Erde; dann riß sie Fratzenweit — nicht den Rachen eines Ungeheuers, sondern ihren eigenen kleinen zierlichen Mund auf und warf mehrmahlen hintereinander ihre geballte Faust dagegen hin, als ob sie mitten im gierigsten Schlingen begriffen wäre (Fig. 44.). Ein Theil der Zuschauer lachte, ein anderer schien wegen der Bedeutung verlegen. Und in der That; wie nur errathen, wie nur muthmaßlich ist der Sinn, den ich oben dieser Grimasse gegeben habe! wie eine ganz andre, ganz verschiedne Erklärung des nähmlichen Spiels ist noch möglich! —

Wenn einmahl wirklich eine Gebehrdensprache, die diesen Nahmen verdiente, sollte erfunden werden; so würden dergleichen sclavische Uibertragungen aus der Wörtersprache als höchststeife, höchstelende Uibersetzungen erscheinen, in welchen das Genie beyder Sprachen völlig aus der Acht gelassen und dadurch zugleich die ganze Farbe des Styls verändert worden. Ich fürchte sehr, daß auch die aus dem Dubos von mir angeführte Vorstellung in dieser Rücksicht der Kritik manche Blößen gegeben: wenigstens ist mir der Umstand verdächtig,

daß Mouret nicht die Bewegungen der Tänzer, sondern die Worte des Corneille, als ob sie hätten sollen gesungen werden, in Musik setzte. — Indessen, da es eine Prinzessin war, welche zu dieser Vorstellung die Idee gab, so tritt hier die Kritik bescheiden zurück: eine Prinzessin, mein Freund, hat niemahls Unrecht.

Ein und dreyßigster Brief.

Nicht, wie Sie sagen, aus meinen Grundsätzen; aus den Grundsätzen des Noverre selbst, dem ich Schritt vor Schritt gefolgt bin, müßte der geringe Werth der Pantomime erhellen, den Sie aus meinem Räsonnement haben schliessen wollen. Ich will nicht fragen, ob der Gesichtspunct, aus welchem Sie den Werth eines Schauspiels einzig zu beurtheilen scheinen, nicht vielleicht zu eingeschränkt ist; ich will Ihnen nur gestehen, daß ich alle die Folgerungen, durch die Sie mich scheinen eintreiben und verwirren zu wollen, ohne Bedenken für wahr erkenne. Wenn der Pantomime, sobald er über die gemeinen alltäglichen Vorfälle hinausgeht, lauter schon vorhin bekannte Fabeln bearbeiten muß; so ist seine Kunst in der That eine

unvermögende, abhängige Kunst, die der Hülfe der Rede nur zu entbehren scheint, ohne ihrer wirklich entbehren zu können: wenn ferner die wenigsten tragischen und komischen Meisterstücke den Zuschauern so durchaus nach allen einzelnen Scenen bekannt sind; so bleibt freylich das pantomimische Spiel theilweise noch immer räthselhaft, so daß in der Einsicht des ganzen genauen Zusammenhanges der Begebenheiten sich hie und da beträchtliche Lücken finden: wenn endlich aller ruhige Dialog hinwegfallen und sich immer Begebenheit an Begebenheit drängen soll; so geht allerdings gerade das verloren, was den feinern Kenner im Schauspiel am meisten reizt: die vollständige Darstellung der Charaktere nach der ganzen Mischung und gegenseitigen Proportion der Neigungen und Kräfte; die Entwickelung des ganzen oft so feinen Spiels der Leidenschaften, der verborgensten Triebfedern und Bewegungsgründe. — Darum kann denn doch immer die Pantomime noch sehr viel Anziehendes haben: was der Geist verliert, können die Sinne gewinnen; und bey den Römern, deren großen Enthusiasmus für diese Art des Schauspiels Sie mir entgegensetzen, gewannen wahrlich nicht bloß die feinern Sinne.

Aber, fahren Sie fort, sollte denn das, was vielleicht nur verloren ging, nicht wieder können hergestellt; sollte das, was vielleicht noch niemahls war, nicht mit der Zeit können erfunden werden? Sollte eine Sprache durch Minen und körperliche

Bewegungen nicht eine eben so mögliche Sache seyn, als eine Sprache durch Laute?

Eben so möglich, mein Freund? es sey! so würden doch gegenwärtig alle die Bedingungen fehlen, unter welchen sie wirklich werden könnte. Jede Sprache, soviel ich weiß, geht aus einer kleinen Gesellschaft von Menschen aus, kostet, ehe sie von einer Stufe der Vollkommenheit zur andern fortschreitet, unglaublichviele Anstrengungen des Genies, wird durch das Bedürfniß, die Mutter aller großen Erfindungen, beydes hervorgebracht und vollendet. Jetzt aber sind die großen Gesellschaften bereits errichtet; das Genie, wie kühn und feurig es sey, wird durch die Unmöglichkeit, das schon Geleistete zu erreichen, von allen Versuchen abgeschreckt; und auch das Bedürfniß ist durch Erfindung und Vervollkommnung der Wörtersprache, die zu allen Zwecken schon so völlig hinreicht, vernichtet. Wenn nicht in irgend einem abgesonderten Winkel der Erde ein Menschengeschlecht entsteht, das gleich Anfangs auf den Gebrauch von sichtbaren Zeichen verfällt; wenn nicht auch dieses Geschlecht durch eine Verbindung glücklicher Umstände zu höhern Graden der Cultur emporklimmt; wenn es nicht ganze Jahrhunderte hindurch seine Bemühungen, sich durch körperliche Bewegungen zu verständigen, unablässig fortsetzt: so möchte wohl nie eine Gebehrdensprache, die sich nur einigermaßen mit der Wörtersprache vergleichen liesse, zu Stande kommen. Denn daß ein schon redendes Volk, wie es alle uns bekannten Völker der Erde sind, sich einmüthig,

mit voller Anstrengung und ganze Menschenalter hindurch, um etwas ganz Entbehrliches, ganz Unnützes bemühen sollte; das läßt sich doch wahrlich, bey aller übrigen Thorheit der Menschen, nicht denken. Auch scheint es mir zweifelhaft, ob dadurch, daß die Wörtersprache bereits vorhanden ist, die Erfindung einer Gebehrdensprache um ein vieles würde erleichtert werden. Eher wohl gar erschwert: denn höchst wahrscheinlich würde man die neue Sprache nach dem Muster der alten modeln wollen; und es wäre noch sehr die Frage: ob die natürliche Form der einen die gleich natürliche der andern seyn würde?

Doch auch das muß ich zurücknehmen, was ich Ihnen nur vorläufig gelten ließ: daß die Erfindung einer Gebehrdensprache eben so möglich, eben so leicht sey, als die einer Wörtersprache. Ich beziehe mich, was die mancherley Vorzüge der hörbaren vor den sichtbaren Zeichen betrifft, auf die so bekannte Herderische Schrift *), und werfe hier nur einen einzelnen flüchtigen Gedanken her, der mir aus den bisherigen Betrachtungen wie von selbst entgegenspringt, und den ich gerne näher geprüft sähe.

Der Mensch hat mit der Sprache zweyerley Absicht; er will die Ideen von den Objecten mittheilen, die ihn beschäftigen, und will die Art und Weise mittheilen, wie er von diesen Objecten gerührt wird. Das Letztere, wenn es auch nicht Ab-

*) Uiber den Ursprung der Schrache. S. 100. fgg.

sicht wäre, ist doch inneres dringendes Bedürfniß seiner Natur, dessen Befriedigung er, im Zustande der Leidenschaft, sich nie zu versagen weiß. Die Wörtersprache hat zu diesem Behufe ihre Interjectionen; die Pantomime ihre ausdruckenden Gebehrden: und diese letztern, wenn sie auch nichts kräftiger, nichts lebendiger als jene erstern wären, sind doch vielleicht klärer, mannigfaltiger, bestimmter; lassen sich vielleicht durch Willkür noch weniger als jene Laute zurückhalten. Der träge Wilde, dessen Thätigkeit immer nur durch gegenwärtiges dringendes Bedürfniß geweckt wird und daher immer leidenschaftlich ist, konnte vielleicht schon deßwegen zu keiner Gebehrdensprache kommen, weil es ihm so oft bey der Lebhaftigkeit seiner Rührung unmöglich fiel, den so genugthuenden, so vollen, so natürlichen Ausdruck, den ihm das Gebehrdenspiel darboth, zur Erreichung irgend einer andern Absicht, entweder aufzuopfern oder doch wenigstens einzuschränken.

Zu dem erstern Behuf, zur Bezeichnung der Objecte des Denkens, waren in der Wörtersprache die ersten Elemente die Töne, womit der Mensch wirklich hörbare Gegenstände nachahmte. In der Gebehrdensprache würden es, oder vielmehr müßten es die Nachbildungen sichtbarer Gegenstände seyn: denn ganz willkürliche, ganz grundlose Zeichen können, wie schon einmahl gesagt, keiner Sprache den Ursprung geben. Aus diesen anfänglichen Zeichen müßten dann, durch alle die mannigfaltigen Sprachfiguren hindurch, die Zeichen

für die ganze übrige Menge unsrer Begriffe geprägt werden: und warum sollte das bey Gebehrden nicht eben sowohl als bey Tönen geschehen können? Warum sollten nicht auch die mancherley Verknüpfungen und Trennungen, welche Witz und Phantasie und Verstand mit den Ideen vornehmen, durch sichtbare Bilder können bezeichnet werden?

Bis hierher also scheint eine Gebehrdensprache noch ohngefähr eben so möglich, als eine Wörtersprache; aber ein nun noch übriger wichtiger Umstand ist: daß in der Seele die Vorstellung des Objects und die der Rührung, welche das Object hervorbringt, so ganz unzertrennt, so innig verschmolzen, so Eins sind, und daß der Mensch diese Vorstellungen, auch in ihrer Bezeichnung, gleich innig will verschmelzt, gleich genau will vereinigt wissen. Ein einziges Zeichen, welches in einem Nu beyden Zwecken und gleich vollkommen Genüge thut, muß ihm daher ohne alle Vergleichung lieber seyn, als mehrere abgesetzte Zeichen, die dasjenige zerreissen und vereinzeln, was er in seiner Seele selbst so gar nicht zu sondern, so gar nicht aus einander zu finden weiß. Und in Rücksicht dieser Vereinigung nun, dieser innigen Verschmelzung des ausdruckenden mit dem vorbildenden Zeichen; wie, wenn da die Wörter- vor der Gebehrdensprache einigen Vorzug hätte?

In der Wörtersprache ist die Interjection, ist der Ausdruck der Empfindung immer nur Laut, nur Anhauch; in der Pantomime ist es eine eige-

ne, vollständige, ausgeführte Gebehrde. In jener kann der nachahmende Schall, welcher die Idee des Objects enthält, mit dem Laute, dem Anhauche, der die Empfindung befriedigt, auf das genauste verbunden werden; in dieser ist die Verschmelzung der Malerey mit dem Ausdrucke in jedem Falle unmöglich, wo beyde durch einerley Theil des Körpers geschehen sollen, und doch jedes einen ganz verschiednen Gebrauch desselben erfordert. Das Wort Liebe ist freylich auch ausdruckend, so gut wie Mine oder Stellung der Liebe; es malt das Sanfte, Weiche, Angenehme dieser Empfindung: allein, wenn das Wort nun einmahl da ist, so können Sie es nicht bloß sanft und angenehm; Sie können es auch klagend und traurig, Sie können es wild und zornig, Sie können es bitter und höhnisch aussprechen, ohne daß irgend eine Sylbe undeutlich und ohne also daß die Idee des Objects im mindesten verwirrt oder verdunkelt würde. Alles liegt hier lediglich in der andern und andern Modification des Organs oder des Athems, in dem Leisern oder Stärkern, Sanftern oder Rauhern, Höhern oder Tiefern, Gezogenern oder Gestoßenern, Bebendern oder Festern der Stimme. — Versuchen Sie dagegen, an die malende Gebehrde der Liebe eben so mannigfaltige mimische Ausdrücke und eben so innig zu knüpfen, ohne daß jene dadurch zerstört oder doch dunkel, unkenntlich, zweydeutig würde: und Sie werden überall die Unmöglichkeit oder die Schwierigkeit fühlen. Das eine Mahl wird ein voller Widerspruch die Zusammen-

Pag. 41.

Fig. 46.

Fig 45.

Fig. 47.

Fig. 48.

setzung hindern; das schmachtende ersterbende Auge, die matte, sanftgebogene, hangende Stellung der Liebe (Fig. 46) wird mit dem feurigen, rollenden Blicke, den straffen, angespannten Muskeln des Zorns (Fig. 45) eben so wenig zusammengehen, als der sich bückende, ins Knie sinkende, ehrerbiethigfreundliche Schmeichler (Fig. 47) mit dem sich erhebenden, verachtenden, unwilligen Hamlet (Fig. 48). Das andre Mahl, wenn die Verbindung an sich nicht unmöglich ist, wird die Ungewißheit entstehen: ob die ganze Gebehrde ausdrucken, eine Mischempfindung bezeichnen; oder ob sie nur zum Theil ausdrucken, zum Theil den Gegenstand der Empfindung vorbilden soll? Wenn ich ein zärtliches, stilles Lächeln um Mund und Wangen, bey etwas hinaufgezognen innern Spitzen der Augenbraunen, sehe; wie soll ich da die Frage beantworten: ob beyde Empfindungen, Traurigkeit und Liebe, sich in der Seele dessen vereinigen, der die Gebehrde macht? oder ob von diesen Empfindungen nur die eine in seiner eigenen Seele, die andere bloß der Gegenstand sey, welcher jene veranlaßt? Und in dem letztern Falle; wie soll ichs entscheiden: welche von beyden die ausdruckende, welche die vorbildende sey? Denn es ist ja beydes gleich möglich: Liebe kann Traurigkeit, und Traurigkeit kann Liebe erwecken. — Ich weiß zwar, daß hier der Zusammenhang manches würde aufklären können; nur zu viel muß er nicht aufklären sollen, oder es geht am Ende sein eigenes Licht verloren.

Zwey und dreyßigster Brief.

Die Gedanken, die ich zu Ende meines vorigen Briefes hinwarf und die ich nicht mit noch andern vermehren will, um weder zu weitläuftig noch für meinen bisherigen Ton zu spitzfindig zu werden; diese Gedanken, sag ich, mögen wahr oder falsch seyn: so bleibt doch immer, aus den angeführten übrigen Gründen, die Erfindung einer pantomimischen Sprache eine der schwierigsten Aufgaben. Und da nicht erst jetzt diese Gründe zu gelten angefangen; da sie in ihrer vollen Kraft schon zu den Zeiten Augusts bestanden: so kann ich unmöglich in den Ton mit einstimmen, in welchem so Manche von den Wundern der alten Tanzkunst reden. Einzelne Zeichen haben freylich, nach dem Zeugnisse der Schriftsteller, die alten Pantomimen gehabt; ich will zugeben: sie haben ihrer viele gehabt; sie haben es zum Geschäft ihres Lebens gemacht, die eigenthümlichsten sprechendsten Merkmahle an den Dingen zu fassen; haben der Wörtersprache manches brauchbare Bild, manche glückliche Anspielung abgewonnen; haben Alles mit einer Kraft, einer Wahrheit, einem Leben dargestellt,

wovon wir in unserm kalten Norden uns kaum die Idee machen können; haben noch überdieß die Kunst des Ausdrucks bis auf den höchsten Grad getrieben, bis in die feinsten Schattierungen ausgebildet: aber mit alle dem — wie weit konnten sie hinter der Wörtersprache zurück bleiben! Ein Pylades und Bathyll werden doch wahrlich nicht das Genie ganzer Menschengeschlechter in sich vereinigt; Rom wird sich doch nicht auf einmahl, durch einen wunderbaren Instinkt, einer neuen, zu jeder anderen Absicht entbehrlichen, ihrer Originalität wegen gewiß nicht leichten, Sprache beflissen haben: und so kann ich mir keine pantomimische, durch sich selbst verständliche, Ausführung ruhiger räsonnirender Scenen, keine deutliche, von der Rede unabhängige, Behandlung feiner künstlicher Verwicklungen denken. Die Zeichensammlung jener Tänzer mochte höchstens das seyn, was die Wörtersammlung eines noch rohen Volks auf den untersten Stufen seiner Cultur ist: hinreichend für einen engen Kreis von sinnlichen gemeinen Begriffen, aber noch viel zu arm an Abstractionen, viel zu arm an Beziehungs- und Verbindungsideen, als daß sich irgend ein Stück eines Euripides, oder nur irgend eine Scene eines solchen Stücks, in sie übersetzen liesse.

Ich hoffe nicht, daß Sie mir hier die Gebehrdensprache der Sicilianer entgegensetzen werden, wovon der Graf v. Borch in seinen Briefen über Sicilien und Malta mit so viel Bewunde-

rung spricht *). Geben Sie, bitt ich, in der Erzählung des Grafen nur auf die Umstände acht: daß jede einzelne Person ihre eigene Sprache, mit jeder eine andere und also eine Vielheit von Sprachen hat, und daß alle diese Sprachen original, alle von der eignen Erfindung dessen sind, der sie gebraucht: Werden Sie da noch auf etwas anders, als auf eine nur geringe Anzahl von Zeichen für einen sehr engen Kreis von Ideen schliessen?

*) Tom. II. Lettre XX. p. 236. Une autre particularité non moins singuliere (es war vorher von dem Eigenthümlichen der Sicilianischen Sprache die Rede gewesen) est l'usage des gestes & des signes, dont on se sert ici communement & dont le langage est si expressif pour les nationaux, qu'à une distance considérable, au milieu d'une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement & se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes & ces gestes ne sont point généraux; une femme en a de différente espece, les uns destinés à son mari, d'autres à son amant, enfin d'autres pour ses amis: cette différence d'alphabet produit trois langues différentes, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute l'aisance possible. On remarque la même habilité dans les enfans, qui dès l'âge le plus tendre commencent déjà à composer avec leurs camarades une snite de signes propres à eux seuls. Cela provient du penchant, qu'a la Nation pour les gestes: un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente, sans l'accompagner tont de suite d'un geste expressif. On croit, que ces gestes & ces signes datent du

Aber — könnten Sie mir noch einwenden — wenn denn wirklich durch die Zeichen der Pantomimen selbst ein Stück so wenig verständlich ward; wenn wirklich alles dabey auf vorläufige Kenntniß der vorzustellenden Begebenheit und auf gutes Gedächtniß der Zuschauer ankam: wozu denn überhaupt alle Zeichen? Warum wollten jene Künstler das, was sie so gut entbehren konnten, nicht auch wirklich entbehren? — Vielleicht, weil sie die Entbehrlichkeit desselben nicht einsahen; weil sie das Mangelhafte ihrer Kunst weder sich selbst, noch den Zuschauern, gestehen wollten; weil sie mit diesen zugleich den Trugschluß machten: daß das, was so wohl verstanden werde, seine Deutlichkeit eben von dem Gebrauch der Zeichen erhalte. Oder, was wahrscheinlich die noch frühere, die eigentlich erste Ursache war, weil sie sich des so natürlichen Triebes, mit den Empfindungen auch die Ursachen und Gegenstände derselben zu bezeichnen, nicht zu erwehren wußten, und weil sie also, bey dem Mangel der Rede, wenigstens die Hauptideen so oder anders durch Gebehrden mußten zu geben suchen.

tems encore de Dénis le vieux, dont la tyrannie, defendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiquer leurs pensées & pour se consoler dans leur malheur. Je ne Vous garantis pas la vérité de cette origine; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer & Vous dire, que je le regarde comme la plus sublime pantomime, que j'aie vu de ma vie.

Endlich vielleicht auch deßwegen: weil sie in der That von dem Gebrauch dieser Zeichen manche gute Wirkung erfuhren, indem sie dadurch dem stockenden Gedächtnisse der Zuschauer hie und da eine Hülfe gaben und durch Erneuerung einer einzigen wichtigen Idee oft die ganze Reyhe, wovon diese Idee ein Glied war, wieder hervorriefen. — Uibrigens klage ich die Pantomimen wegen des Gebrauchs dieser Zeichen nicht an: es steht dahin, wie verschwenderisch oder wie sparsam sie damit mögen umgegangen seyn und wie wenig oder wie sehr sie über der Mahlerey den Ausdruck mögen vernachlässiget haben. Die alten Schriftsteller reden von dieser ganzen Sache zu selten, und auch dann, wie es mir vorkommt, entweder zu kurz, oder zu unbestimmt, oder zu hyperbolisch *). — —

Und nun endlich genug, mein Freund, von einer Materie, der ich hier ohnehin kein Genüge thun kann, und die ich, ohne Ihre Fragen und Einwendungen, nur ganz leicht berührt haben würde! Genug überhaupt von der Schauspielkunst, in so fern sie Aehnlichkeit mit der Mahlerey hat und einen einzelnen Anblick im Raume darstellt! Jetzt noch von eben dieser Kunst, in so fern sie ihre Wirkung in der Zeit hervorbringt, oder mit Einem Worte, in sofern sie Musik ist! — Ich nehme hier,

*) Man sehe, wenn man will, diese Stellen gesammelt in dem oftangeführten Werke von Dubos, oder auch in Octav. Ferrarii Dissert. de Pantomimis et Mimis.

wie Sie sehen, das Wort Musik, so wie es die ältern Griechen nahmen: in dem weitern allgemeinern Sinne, wo es mehrere ursprünglich verbundene Künste begriff, die erst späterhin getrennt wurden und bey dieser Trennung — ich weiß nicht, ob mehr gewannen oder verloren? Diese Künste waren: für das Auge, die Kunst der Bewegungen und Gebehrden, mit ihrem lyrischen Theile, dem Tanz; für das Ohr, die Kunst der Declamation, ebenfalls mit ihrem lyrischen Theile, dem Gesange und der begleitenden Musik der Instrumente. Die Dichtkunst gehörte dazu nur in Hinsicht auf ihren mechanischen Theil, auf die dem Ohre gefallende Kunst des Versbaues, des Rhythmus. Den Beweis, daß in der That unter dem Worte Musik alle jene Künste, aber auch keine mehreren, begriffen worden, werden Sie mir hoffentlich schenken: Sie können ihn sich selbst aus den Stellen führen, die Brown *) und Dubos aus dem Platon, Athenäus, Porphyr, Augustin, dem griechischen und dem römischen Quintilian gesammelt haben. Wenn Sie die obenangegebenen schönen Künste vergleichen; so erkennen Sie sogleich, daß in dem alten Begriffe der Musik die zwey wesentlichen Merkmahle verbunden waren: das Energische oder in der Zeit Wirkende und das Sinnliche. Durch jenes wurden alle bildenden, alle im Raum wirkenden, Künste ausgeschlossen;

*) S. desselben Betrachtung über die Poesie und Musik (Eschenb. Uibers.) Absch. V. 1.

durch dieses die Dichtkunst, in so fern sie sich nicht an die Sinne, sondern an die Phantasie und die übrigen innern Kräfte der Seele wendet.

Zwar könnten Sie gegen das letztere Merkmahl einwenden: daß doch Sokrates, beym Platon, selbst die Philosophie nicht allein Musik, sondern die größte Musik nenne, und daß doch Philosophie so ganz mit keinem äußren Sinne, sondern bloß mit Verstand und Vernunft zu schaffen habe. Aber wenn wirklich Philosophie zur Musik wäre gerechnet worden: warum hätte denn Sokrates, da es jetzt zum Sterben ging, sich mit dem Zweifel beunruhigt: ob er auch durch sein Studium derselben den Befehl der Gottheit, sich der Musik zu befleissigen, erfüllt haben möge? Warum hätte er auf den Fall, daß die Gottheit die Musik in dem gewöhnlichen, in dem Volkssinne (δημωδη μεσικην) gemeynt, noch im Gefängnisse Verse gemacht? *) Wer nur etwas mit dem Platon bekannt ist, der muß es in seiner schriftstellerischen Manier als einen wesentlichen Zug bemerkt haben, daß er die ernsthaften und wissenschaftlichen Dinge immer gern mit Gegenständen der Künste zusammenbringt; daß er immer gern für das Wissenschaftliche Reiz vom Schönen, und für das Schöne Ernst und Würde vom Wissenschaftlichen borgt. So wie er hier die Philosophie die größte Musik nennt; so nennt er anderswo eine vor-

*) In Phaed. Ed. Frcft. p. 46.

vortrefliche Staatsverfassung die wahrhafteste Tragödie *), und betrachtet den Staatsmann als einen Mitgenossen und Nebenbuhler des tragischen Dichters. Wollten Sie darum die alten Staatsverfassungen wirklich unter die Schauspiele und die alten berühmten Staatsmänner, einen Solon, einen Lykurg, einen Perikles, unter die tragischen Dichter setzen? — Uibrigens erhellt noch aus der Stelle im Phädon, daß nicht die ganze Dichtkunst, sondern nur die Kunst des Versbaues, zur Musik gezählt worden: denn wie hätte sonst Sokrates glauben können, den im Traume ihm gewordnen Befehl dadurch zu erfüllen, daß er die schon längst vorhandnen und dem ganzen Griechenlande bekannten Fabeln Aesops bloß in Verse brächte? *) —

Es ist nicht bloß Ausschweifung, mein Freund, daß ich, bey Gelegenheit des Uiberganges von dem einen Theile der Mimik zum andern, auf den alten Begriff der Musik zu reden komme. — Ich glaube vorherzusehen, daß es bey gewissen Punkten der nachfolgenden Untersuchungen vortheil-

*) De Legib. L. VII. Ed. Fest. p. 898. ἡμεις ἐσμεν τραγωδιας αυτοι ποιηται κατα δυναμιν καλλιστης και αριστης· πασα ουν ἡμιν ἡ πολιτεια ξυνεστηκε μιμησις του καλλιστου και αριστου βιου. ὁ δη φαμεν ἡμεις γε οντως ειναι τραγωδιαν την αλεθεστατην.

*) Εντεινας τους του Αισωπου λογους, wie es Cebes ausdruckt.

haft seyn wird, die Betrachtung allgemein zu machen und sie aus dem eingeschränktern Felde der Mimik in das weitere der Musik hinüberzuspielen. Brown beklagt es, daß man die verschiedenen energischen Künste in der Ausübung getrennt hat: ich meines Theils beklag es nicht wenig weniger, daß man sie in jenem sie alle umfassenden Begeiff von einander gerissen. Wenn durch jene erstere Trennung die Wirkung der Künste, so hat durch diese letztere ihre Theorie verloren: denn mit dem gemeinsamen Worte hat der Anlaß zur Untersuchung ihrer gemeinsamen Grundsätze gefehlt; und gleichwohl wäre diese Untersuchung höchst wichtig für die Aesthetik, höchst wichtig für die Seelen, und vielleicht selbst für die Sittenlehre gewesen. Die Folge, hoff ich, soll Ihnen zeigen, daß wirklich allen musikalischen Künsten einerley Hauptbegriffe und Regeln zum Grunde liegen: auch könnten Sie dieses schon jetzt erkennen, wenn Sie die bisher entwickelten Grundsätze der einen Hauptkunst, der Mimik, auf die andre Hauptkunst, die Declamation, wollten anzuwenden und überzutragen suchen.

Drey und dreyßigster Brief.

Sie sagen ganz recht, daß, um die Aehnlichkeit der Grundbegriffe in den beyden Künsten, des Gebehrdenspiels und der Declamation, zu beurtheilen, Sie von der Theorie dieser letztern wenigstens einen Entwurf haben müßten. Und sollten Sie denn wirklich eines solchen Entwurfs wegen in Verlegenheit seyn? — Sollten Sie keinen der vielen Schriftsteller kennen, die in ältern und neuern Zeiten diese Theorie bearbeitet haben? Vielleicht keinen Francius, keinen Le Faucheur, keinen Grimarest; aber doch gewiß einen Cicero *), einen Quintilian **), und die frühere griechische Quelle, aus welcher beyde geschöpft haben, den Stagiriten. Der letztere ist zwar freylich, nach seiner gewöhnlichen Art, nur sehr kurz über diese Materie; er wirft, statt der Theorie selbst,

*) S. de Orat. L. III. c. 57. Was in den ihm zugeschriebnen Büchern ad Herenn. III. c. 11, 15, vorkommt, ist weniger hieher gehörig.

**) Institut. Orat. L. XI. c. 3.

nur das unentwickelte Samenkorn hin, aus welchem sie werden könnte: aber im Grunde ist denn doch die ganze künftige Pflanze in dem organisirten Stoff schon enthalten; und wenn der vortrefliche Mann diesen Stoff nicht selbst entwickelt, so liegt das bloß an seinem zu großen Reichthume, der es ihm, eben wie der Natur, unmöglich macht, jede der unendlich vielen Anlagen zu verfolgen und auszubilden.

Mehrere Schriftsteller, sagt Aristoteles, und unter andern Glaukon, der Tejer, haben Regeln gegeben, wie man Gedichte; aber noch einer, wie man Reden declamiren müsse. Die Kunst der Declamtion, fährt er fort *), beruht auf dem richtigen Gebrauch der Stimme zum Ausdruck der mancherley Leidenschaften, und bey diesem Gebrauche kommt dreyerley in Betrachtung: die Stärke der Stimme, da man entweder lauter oder leiser, rauher oder sanfter; die Höhe und Tiefe nebst der Modulation, da man entweder in feinern oder in gröbern Tönen, mit mehr oder mit weniger Abwechselung; die Bewegung,

*) Rhetor. L. III. c. 1. Ed. Lipf. p. 612. Εστι δε αυτη μεν (ἡ ὑποκρισις) εν τῃ φονῃ, πως αυτῃ δει χρησθαι προς ἑκαστον παθος· οἱον ποτε μεγαλῃ και πο-τε μικρᾳ, και ποτε μεσῃ. Και πως τοις τονοις· οἱον οξεια, και βαρεια, και μεσῃ. Και ρυθμοις τισι προς ἑκαστα. Τρια γαρ εστι, περι ὡν σκοπουσι, ταυτα δ᾽ εστι μεγεθος, ἁρμονια, ρυθμος.

da man entweder schneller oder langsamer, in kürzern oder in längern Absätzen, gebundener oder gestoßener spricht. — Sie werden, hoff ich, mit der Art, wie ich hier den Aristoteles halb commentire halb übersetze, nicht unzufrieden seyn: ich mögte Sie gerne urtheilen lassen, in wie fern auf die drey von ihm angegebenen Punkte auch die plura ab his delapsa genera, wie sie Cicero nennt *), das laeve, asperum u. s. f. könnten zurückgebracht werden. In der Erklärung des zweyten Punkts weiche ich freylich von den Auslegern ab; allein ich denke, mit sehr sichtbarem Recht: denn unmöglich kann hier, wie Majoragius will, **) von dem bloßen Accentuiren der Sylben die Rede seyn; der Philosoph spricht ja nicht vom richtigen Lesen, sondern vom Ausdrucksvollen, der Natur jeder Leidenschaft angemessenen, Declamiren. Und wenn gleich dieses letztere jenes erstere allerdings voraussetzt, so kann doch jenes erstere

*) S. l. c. n. 216.

**) S. desselben Explanat. in Rhetor. Aristot. p. 743. Vergl. P. Victor. Comment. p. 616. — Wie viel besser hier Quintilian, der zwar auch des richtigen Recitirens, aber nur nebenbey und als einer Sache erwähnt, die bey der Declamation schon vorausgesetzt werde. Utendi voce, sagt er, multiplex ratio. Nam *praeter* illam differentiam, quae est tripartita, acutae, gravis, flexae: tum intentis, tum remissis, *tum elatis, tam inferi oribus modis* opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus. L. c. Ed. Burm. p. 1000.

sehr wohl ohne dieses letztere seyn. Es gibt der Redner und der Schauspieler so Viele, die fast nie den rechten Accent, weder in Ansehung der Sylben noch der Wörter, aber desto öfter den rechten Ton des Affects verfehlen.

Bringen Sie nun die wahre Art der Declamation, für was für Leidenschaften Sie wollen, unter die drey vom Aristoteles festgestellten Gesichtspuncte: und wenn Sie die Gründe entwickeln, warum die eine Leidenschaft lauter, die andre leiser, die eine schneller, die andre langsamer, die eine höher, die andre tiefer spricht, u. s. w.; so werden Sie überall, wie in der Mimik, auf Analogie, auf Absicht, auf Veränderung des körperlichen Zustandes treffen. — Eben der langsame, bey jedem Merkmahl verweilende Ideengang, welcher Schritt und Händespiel im Affect der Bewunderung so gehalten, so feyerlich macht; eben dieser Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton und schleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe. Der Athem wird zum Aushalten tiefer geschöpft; die Absätze der Rede sind lang, der Einschnitte wenig: nur wo die Fülle der auf einmahl sich darbiethenden Ideen die Besonnenheit der Seele, die zum wörtlichen Ausdruck ihrer Empfindungen nöthig ist, schwächt; da verliert sich mit dem Gedanken die Rede, und die Pause wird um so feyerlicher und anhaltender, je langsamer sich, so zu reden, die Denkkraft aus dem Meer von Ideen, worin sie sich verloren hatte, wieder heraufhebt. — Freude hat, wie sich schon in ihren Gebehrden ver-

räth, einen zwar raschen und lebhaften, aber doch sanften und leichten Ideengang: und dieser Annalogie gemäß — wie anmuthig gleiten und rollen ihr, wenn sie in Worte ausbricht, die Töne! wie viel muntere Kraft ohne Mühe und Anstrengung zeigt sich in der gemäßigten Stärke der Stimme und in dem längern Aushalten des Athems! — Zorn hat, wegen innerlicher Erhitzung, nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt! Wie sehr verräth sich das Wilde und Unbändige dieser Leidenschaft, selbst in dem Stammeln und Stottern, wo sie lebhafter, und in dem gänzlichen Verstummen, wo sie auf ihrem höchsten Punct ist! Das eine Mahl ist die Seele schon zu weit voraus, als daß sie Alles, was zwischen der erst gesprochnen und der schon gedachten Idee mitten inne liegt, sollte nachzuhohlen wissen; das andre Mahl verzweifelt sie völlig, die allzugroße Menge ihrer Ideen mit Worten fassen, oder der übermäßigen Geschwindigkeit derselben mit der Stimme folgen zu können.

Aus eben der Analogie mit der Ideenfolge, aus welcher ich hier den Gang der Stimme erklärt habe, läßt sich auch die Wahl der einzelnen Laute erklären. Die Bewunderung, werden Sie finden, spricht nie in höhern, immer in tiefern Tönen; warum? Weil sie ihre Ideen nur so langsam entwickelt und weil bey tiefern Tönen der Schwingungen, die auf jede Secunde fallen, so viel we-

niger sind. Ich sehe Sie, deucht mir, zu diesem Gedanken ein wenig lächeln; aber versuchen Sie, wenn Sie ihn allgemeiner machen, ob er sich nicht durch alle Leidenschaften durchführen läßt? ob nicht jede, mit je mehr Schnelligkeit sie ihre Gedanken entwickelt, um so mehr in die Höhe steigt, und je einen gemässigtern Gang sie hält, um so tiefer herabsinkt? Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen reissenden Strome einherbraust; wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein! wie greift er die höchsten und schneidendsten gerade da, wo er am wildesten, am gefährlichsten, zum Führen des Streichs am aufgelegtesten ist! Und wenn er seinen Gegenstand durch Verachtung kränken will; wenn er ein höhnend Gelächter aufschlägt: wie ganz von jedem andern verschieden, wie durchdringend und kreischend und fistulirend ist dieses Gelächter! Wie oft versagt ihm mitten im Lachen die Stimme und bricht, wenn sie zu einer Höhe über ihr Vermögen soll angestrengt werden! Da hingegen die sanfte Freude; wie leicht und schön und wohlklingend weiß sie zu lachen! Wie modulirt sie immer, bey ihrem nur schnellen und lebhaften, nicht wilden ungestümen Ideengange, zwischen den höchsten und den tiefern Tönen umher! Wie weiß sie, nach den mancherley Graden ihrer Lebhafigkeit, bald zu steigen und bald zu sinken, ohne doch je den kreischenden Fistelton des Zorns, noch den vollen feyerlichen der Bewunderung zu greifen! Immer weilt bey ihr die Stimme in der Mitte des Umfangs; und eben dieß ist eine der Ursachen, warum die

Sprache keines Affects so wohlklingend und anmuthig und hold ist, als die der Freude. Denn so wenig es auch, nach der Ausübung unsrer heutigen Tonsetzer und Virtuosen, so scheinen mag; so sind doch immer die mittlern gemäßigtern Töne die eigentlich schönen gefälligen Töne. —

Mit diesen Bemerkungen hängen andre über gewisse absichtliche Modificationen der Stimme, wenn man dem Verstande Hülfen geben oder Affecten erregen und dämpfen will, innigst zusammen. Wer sich selbst oder andern einen wichtigen, aber schweren, noch nicht genug gefaßten Gedanken zu besserer Ergründung und Beherzigung vorsagt, der spricht nicht bloß langsam, sondern auch in einem gesenktern, tiefern Tone; darum: weil, nach seinem Gefühle, ein solcher Ton zum Festhalten der Aufmerksamkeit einladet; weil er die Seele zu jener Ruhe, jenem gemäßigtern Gange der Ideen herabstimmt, der zum vollern Erkennen der Wahrheit so vortheilhaft ist. Wer mehrere Gedanken auf einander häuft, die das Gemüth in immer größere Ehrfurcht versetzen, es zu immer tieferer Anbethung bewegen sollen, der steigt bey jedem Worte mit der Stimme mehr nieder; dahingegen der, welcher Affecten, wie die der Angst, des Zornes, der Freude anschwellen will, sie Wort vor Wort mehr erhebt. — Die Leidenschaften haben überhaupt, um dieß hier beyläufig zu sagen, jede ihre eigene Gradation, die nicht so schlechthin nur in Erhebung und Verstärkung der Stimme, sondern in größrer Vollendung des besondren einer je-

den zukommenden Tons liegt. — Wer die Hitze eines Zornigen dämpfen, das heißt, wer den raschen ungestümen Gang seiner Vorstellungen in einen stillen langsamern verwandeln will, der hütet sich eben so sorgfältig vor dem zu Hohen, als vor dem zu Lauten oder zu Schnellen: denn wie vortreffliche Bewegungsgründe er ihm auch vorhalten möchte; so würde doch der sinnliche Eindruck eines zu hohen Tons sicher mehr den Ideengang zu beschleunigen, mithin den Zorn zu verstärken, als jene Bewegungsgründe, ihn anzuhalten und zu besänftigen, dienen. Das bekannte Tonarion des C. Grachus *) gab ihm wohl nicht so eigentlich den Ton an, in welchen er einfallen sollte; es warnte ihn wohl nur überhaupt vor den Extremen und sprach ihm durch tiefere Töne gleichsam zu, wenn er zu hitzig, oder trieb ihn durch höhere an, wenn er zu kalt war. —

Es wäre so leicht, Ihnen die Fruchtbarkeit des Grundsatzes der Annalogie durch Beyspiele von mehrern Leidenschaften zu zeigen, den Gebrauch der Stimme für jede dieser Leidenschaften nach Stärke und Schwäche, Höhe und Tiefe, Modulation und Bewegung anzugeben und die ganze Kunstsprache der Tonsetzer, die doch so wenig für alle Begriffe und Nüancirungen hinreicht, dabey zu erschöpfen. Es wäre so leicht, Ihnen zu zeigen, wie bey jeder kleinen Abänderung eines

*) S. Cicero l. c. III. 60. 61. Vergl. Quintil. L. I. c. 10.

Affects, bey jeder Mischung desselben mit andern, auch der Ton der Stimme sich abändert; wie z. B: die Verehrung, wenn sie nicht mehr reine Bewunderung moralischer Vortrefflichkeit, sondern schon mit Furcht oder mit Schaam vermengt ist, von der Tiefe und Fülle und Gleichheit der Stimme verliert; wie sich ihr Athem schon merklich zu verkürzen anfängt und also Einschnitte und Absätze häufiger werden u. s. f. Allein ich begnüge mich, Sie auf den Weg der eigenen Untersuchung geführt und Ihnen die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der energischen Künste nur an einigen Beyspielen gezeigt zu haben. Vielleicht finden Sie, daß Einiges oder auch Alles, was ich zur Analogie gezogen, sich eben so gut aus physiologischen Gründen herleiten liesse: und in der That könnten Sie aus der Erweiterung des Sprachorgans den tiefern Ton der Bewunderung; aus seiner Verengerung, wegen des stürmenden die Gefäße auftreibenden Bluts, den schneidenden hohen des Zorns erklären. Sie hätten dann hier eine neue, obgleich nicht sehr angenehme, Aehnlichkeit zwischen Mimik und Theorie der Declamation; diese: daß man wegen so mancher Erscheinungen in Verlegenheit ist, ob man sie lieber aus dem einen oder dem andren Erkenntnißgrunde herleiten soll? Am beßten zwar immer, man bleibt bey demjenigen Erkenntnißgrunde, welcher die leichteste deutlichste Einsicht gewährt, indem er zugleich, wo nicht ganz, doch am weitesten durchführt: und diesen Vorzug hat, meines Erachtens, in Ansehung der oben bemerkten und anderer ihnen ähnlichen

Erscheinungen, offenbar die Analogie. Auch ist so gar keine Schwierigkeit, das Fach des Physiologischen mit andren sonst nicht zu erklärenden Modificationen der Stimme zu füllen, wovon ich Ihnen als Beyspiele nur die Heiserkeit der Wuth, das Seufzen der Traurigkeit und der Liebe, die schwankende, schluchzende, gebrochene Stimme der Wehmuth nenne. Also absichtlich führe ich noch das Hinaufziehen der Stimme an, das bey den letzten Worten einer Frage gewöhnlich ist. Es gibt auch beym Reden so etwas, das dem Grundton beym Singen entspricht; das Ohr bleibt unbefriedigt, wenn die Stimme nicht in diesen Grundton zurückfällt: der Fragende zwingt also gleichsam den Gefragten, vermittelst des unangenehmen Gefühls der ermangelnden Vollendung, daß er durch die Antwort den Satz schliessen und mit der Wißbegierde des Andren zugleich sein eigenes Ohr befriedigen muß. —

Das Einzige, worauf ich Sie noch besonders aufmerksam mache, ist der Punct vom ausdruckenden und mahlenden Declamiren. Auch mit der Stimme kann man beydes: den Gegenstand seiner Empfindung und die Empfindung selbst bezeichnen; auch bey ihr kann Mahlerey und Ausdruck innigst mit einander verbunden oder in Widerspruch seyn; auch für sie gelten, wenn sie mahlt, die beyden Gründe: Lebhaftigkeit der eigenen Vorstellung, und Absicht, bey andren eine mehr anschauende Idee zu erwecken; auch sie hat alle die Regeln und kann in alle die lächerlichen Fehler verfallen, von wel-

chen oben gesprochen worden. Die höhere lyrische Declamation ist der Gesang; für den Gesang ist die Regel vom Ausdruck schon lange festgesetzt, obgleich noch nicht mit so vielen Beyspielen, als zu wünschen wäre, erläutert worden. Setzen Sie nun, statt der nähern Bestimmung: lyrische Declamation, das Allgemeinere: Declamation überhaupt; und Sie werden, denk ich, wegen der ganzen Lehre noch weniger in Verlegenheit seyn, als es schon die in unsrer Mimik angestellten völlig ähnlichen Untersuchungen und Entwickelungen Sie würden bleiben lassen.

Vier und dreyßigster Brief.

Alles, was in Ansehung des fortgehenden Gebehrdenspiels zu bemerken ist, bezieht sich entweder im Allgemeinen auf die Natur der Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, oder auf die Beschaffenheit eines gegebenen Kunstwerks insonderheit; und auch hier wieder entweder auf die Verbindung seiner sämmtlichen oder auf den Zusammenhang gewisser einzelner Theile. — Sie glauben es, nach diesem so einfältig, so leicht scheinenden Entwurfe wohl schwerlich, was für verwickelte, feine, mit der Sprache kaum zu bearbeitende Materien er befaßt, und in welcher Verlegenheit ich gleich in Ansehung des ersten Punctes bin, meinen Gedanken einen hinlänglich lichten, scharfen, anschaulichen Ausdruck zu geben. Glücklicher Weise sind die hier vorkommenden Begriffe und Regeln von den allgemeinern, die für sämmtliche musikalische Künste gelten: was man für die eine derselben festsetzt und beweist, das ist für alle festgesetzt und bewiesen; und was sich von der einen nicht ohne Dunkelheit und Schwierigkeit sagen läßt, das läßt sich vielleicht von der andren mit mehr Klarheit, mehr Leichtigkeit sagen. —

Ziehen Sie, bitt' ich, Ihre Aufmerksamkeit einen Augenblick von dem Gebehrdenspiel ab und wenden Sie sie auf den Rhythmus der Rede. Sie haben dreyerley Arten desselben: das bestimmte Sylbenmaß des lyrischen, des epischen, des schildernden Gedichts; den höhern sehr merkbaren Numerus der feyerlichen erhabnen Rede, der poetischen Prose; endlich den leichten unbestimmten Numerus des Gesprächs, des Briefs und überhaupt jeder gemeinern Schreibart. Was ich hier Arten des Rhythmus nenne, sind sowohl nicht so eigentlich Arten; es sind die am deutlichsten unterschiedenen Hauptgrade, zwischen denen eine unbestimmbare Menge anderer mittlerer Grade liegt, die aber schon zu schwach schattirt sind, schon zu sehr in einander fließen, als daß sie noch mit einiger Schärfe gefaßt werden könnten. Diesen verschiednen Arten des Rhythmus entsprechen eben so viele verschiedene Arten der Declamation. Die höchste lyrische, ganz bestimmt im Tact und im einzelnen Laut, der hier Ton wird, ist der Gesang; weniger bestimmt, aber doch schon von unverkennbarem Hauptcharakter, ist die Declamation des leidenschaftlichen Redners, des lyrische oder epische Werke hersagenden Rhapsoden; am wenigsten bestimmt, bald völlig ruhig, bald Gemüthsbewegungen nur mehr oder minder andeutend, nie aber ausbildend, nie den Ton von irgend einer ganz vollendend oder durchführend, ist die gewöhnliche Sprechart. Und auch hier gibt es wieder, wie bey dem Numerus, unzählich viel mittlere Stufen, da sich die gemeine

Sprechart der höhern Declamation und diese dem Gesange mehr oder weniger nähert.

Jede der hier angegebnen verschiedenen Arten nun hat ihren bestimmten Gebrauch. Nur in einigen Fällen ist das Sylbenmaaß schicklich, in andern höchst unschicklich; nur beym Ausdruck gewißer Gemüthslagen dient es die Wirkung zu erhöhen, beym Ausdruck anderer würd es sie schwächen oder vernichten. Eine ruhige Untersuchung des Denkers, eine kaltblütige Erzählung des Geschichtschreibers in Versen! ein leichtes, in mancherley schwache Töne der Empfindung ausweichendes, Gespräch in bestimmten Strophen! eine, wenn gleich schon Empfindungsvolle, Rede, ein gewöhnlicher, wenn auch freundschaftlicher, herzlicher Brief, eine Erzählung alltäglicher Vorfälle in lyrischen Sylbenmaaßen von charakterischem Fall und Klang! jedermann verwirft das als unschicklich, als unnatürlich; warum? Nicht, wie man auch wohl langsame schleppende Füße verwirft, wo ein fröhlicher Gemüthszustand, oder muntere hüpfende, wo ein trauriger Gemüthszustand soll ausgedruckt werden; nicht wegen der im Ganzen verfehlten Art, sondern wegen des zu Bestimmten, zu Erhöhten, zu Vollendeten der Empfindung. Man fühlt, daß nach dem ganzen Inhalt der Rede, nach dem ganzen Ideengange des Redenden, und schon nach der Wahl seiner Ausdrücke, Wendungen, Bilder, seine Gemüthsfassung nicht so entschieden, seine Empfindung weder von der Fülle, noch von der Gleichheit und Einförmigkeit ist, daß der bestimm-

te, entschiedne, unveränderliche Charakter des Sylbenmaaßes damit zusammenstimmte. Ehemahls, als die Geschichte noch Uiberlieferung großer Begebenheiten und Thaten war, die eine lebhaft gerührte Einbildung oder ein begeisterter Patriotismus zu verewigen suchte, als die Philosophie noch in phantasiereichen kühnen Dichtungen von Erzeugung der Götter und Ursprung der Welt bestand; da vertrugen noch beyde, mit dem übrigen Schmucke der Poesie, auch ihre Sylbenmaaße: aber als die Geschichte sich in ruhige unpartheyische Erzählung zu verwandeln, die Philosophie sich der kaltblütigen abstracten Untersuchung zu nähern anfing; da führte in jener den Herodot, in dieser den Pherecydes *), ihr richtiges Gefühl auf die Prose. Und auch der Ton dieser Prose würde noch falsch gewesen seyn, wenn er da, wo er sich mit seinem Gegenstande nur mäßig hätte erheben sollen, sogleich in die prächtigen Rhythmen, in den hohen stolzen Numerus des begeisterten Redners gefallen wäre. Denn es hat mit diesem Numerus vollends eben die Bewandniß, wie mit dem Sylbenmaaße des Verses. Wie falsch z. B. würde

*) Apulej. Flor. 2. Pherecydes primus, versuum nexu repudiato, conscribere ausus est passis verbis, soluto locutu, libera ratione. Pherecydes hatt allerdings noch eine sehr allegorische und dichterische Sprache; aber er war doch schon nicht mehr bloßer Mythologe. S. Aristot. Metaph. L. XII. (nach Du Vall.) c. 4.

der Ton eines gewöhnlichen freundschaftlichen Briefes seyn, wenn er die volle Weichheit, die volle hinschmelzende Süßigkeit eines Idyllions erreichte? Freylich soll auch er einen gewissen Grad von Zärtlichkeit, von Weichheit des Tones haben; Klang und Fall sollen auch in ihm der Natur der Empfindung entsprechen: aber bis zu dem so merklich Cadenzirten, dem schon halb Gebundnen, aus den sanftesten Tonmaaßen so sorgfältig Zusammengefügten einer Geßnerischen Prose muß es nicht kommen, oder der Brief wird geziert, eckelhaft, unausstehlich.

Die Anwendung dieser Bemerkung auf die verschiednen Arten der Declamation macht sich von selbst. Das Empfindungsvolle Lied, von welchem Charakter es sey, will nicht bloß hergesagt, es will gesungen seyn; wie richtig, wie Gefühlvoll es declamirt werde, so deucht uns doch, daß ihm noch nicht sein volles Recht widerfahre: erst dann sind wir befriedigt, wenn der schlichte Laut zum musikalischen Ton und der noch schwankende Rhythmus zum Tact wird. Hingegen ein gesungener Brief, wie man ihn hie uud da in französischen Opern findet; wer kann ihn, wenigstens das erste Mahl, ohne Lächeln oder Kopfschütteln hören? Die Abgeschmacktheit wird freylich größer, wenn die Person nicht schon öfter den Brief durchlas, nicht vielleicht selbst ihn schrieb, sondern ihn eben jetzt erst erhielt; aber auch ohne diesen Umstand nimmt überhaupt kein Brief Gesang an, oder er ist nicht mehr Brief; er ist Lied, Elegie, Romanze, was

sonst man will, an eine gewisse einzelne Person gerichtet. Wiederum eine höhere Declamation, eine mehr charakterisirte, mehr aushaltende Stimme, wo man den leichten Gesprächston wollte, oder dieser leichte Gesprächston, wo die volle Pracht der höhern Declamation an ihrer Stelle wäre; eine Scene aus Minna, gelesen wie eine der herrlichsten Schilderungen der Messiade, oder diese Schilderung, wie eine Scene aus Minna: wer würde hier, wenn die Natur ihm einen Kopf und ein Herz gab, nicht alle Geduld verlieren? Darum dürfte denn doch der Ton nicht vergriffen, nicht die ganze Art der Empfindung verfehlt seyn: sie wäre nur das eine Mahl nicht erreicht, das andere Mahl überspannt; dort fiele der Vorleser in den Fehler der Kälte, hier in den Fehler des falschen Pathos, des Schwulstes, der Ziererey. —

Und nun, mein Freund, von dieser scheinbaren Ausschweifung zurück zu dem eigentlichen Gegenstande, worauf es hier ankommt! Auch bey dem Gebehrdenspiel finden sich eben die Arten, oder wenn Sie wollen, eben die Grade, die wir bey Numerus und Declamation unterschieden. Alle die Ausdrücke der verschiednen Seelenzustände, die wir haben kennen lernen, erheben sich durch unnennbar viele Stufen von dem ersten Anfange, dem ersten Verdacht eines Affekts bis zu seiner gänzlichen Ausbildung, seiner Vollendung. — Sie erinnern sich doch des Gemäldes, das ich Ihnen von der Freude, unter der Gestalt des Entzückens, entwarf? (Fig. 29.) Betrachten Sie noch einmahl

ihr lachendes weitgeöffnetes Auge, ihre der ganzen Länge nach ausgebreiteten Arme, ihre gleichsam in der Luft schwebende, auf die Spitze des Fußes gestellte Figur: und Sie haben den entschiedensten, den vollendtesten Ausdruck dieses Affects; einen Ausdruck, den Sie mehr als zwiefach mildern können, ohne ihn aufzuheben oder auch nur ihn unkenntlich zu machen. Die zu gerade Linie der Arme beuge sich in eine sanfte Krümmung herab; sie bleiben darum noch immer ausgebreitet: der eine Fuß stehe weniger auf der Spitze und der andere schwebe weniger hoch, weniger von jenem ersten entfernt; der Körper wird darum noch immer emporgetragen und der Schritt bleibt schwebend und leicht: Auge und Mund verenge sich um ein Weniges und jenes glänze, dieser athme gelinder; beyde sind darum noch immer offen und der Blick bleibt heller, der Athem voller. (Fig. 49.). Nehmen Sie eine zweyte größere Aenderung vor: ziehen Sie die Arme an beyden Seiten noch tiefer nieder; geben Sie den Muskeln weniger Kraft, so daß sich die Figur nur noch unmerklich erhebe; lassen Sie beyde Füße auf den Boden leicht auftreten und nur eine flüchtige schwache Dehnung des Mundes den äußersten Rand der Vorderzähne entblößen: so ist das immer noch mehr als Ausdruck bloßer Zufriedenheit; es ist Freude, aber fast nur in ihrem Entstehen oder Verschwinden, fast nur auf jenem äußersten Puncte, wo sie gleich bereit ist, zu höhern Graden emporzuschwellen oder zu sanfter stiller Ruhe hinabzusinken. (Fig. 50.) Schwächen

Pag. 68.

Fig. 49.

Fig. 50.

Fig. 51.

Fig. 52.

Sie eben so die Ausdrücke anderer Affecten, z. B. des ergrimmten, kaum sich haltenden, Zähnefletschenden Zorns (Fig. 45.) oder der tiefgebeugten, gegen die Erde starrenden, bald ganz unbeweglichen, bald nur träge und mühsam sich fortschleppenden Schwermuth; erhalten Sie dort wie hier die ganze Art, aber nicht die ganze Stärke des Ausdrucks; lassen Sie jenen mit dem Arm weniger ausgreifen, den Körper weniger rückwärts beugen, die Faust mit weniger Spannung der Muskeln ballen (Fig. 51.); diese das Haupt weniger tief gegen den Busen senken, nicht mit ohnmächtig niederhangenden Armen dastehn, vielleicht sie noch in einander schlagen, vielleicht noch die Hände in der Kleidung, aber nur nicht in der höhern Gegend des Busens, bergen (Fig. 52.): und Sie haben, denk ich, der Beyspiele genug, um im Allgemeinen den Unterschied, den ich im Sinne habe, zu fassen; den Unterschied des ganz entschiednen, vollendeten, gehaltenen, und des weniger ausgeführten, weniger bleibenden Ausdrucks, bey dem noch höhere Grade möglich sind, der eben deswegen auch leichter verschwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige Ausdrücke umwandeln kann.

Mit dem Gebrauch dieser verschiedenen Ausdrücke ist es, eben wie in den Künsten der Declamation und des Rhythmus. Auch die Mimik hat ihre lyrischen, ihre enthusiastischen Werke, in welchen sie auf das Höchste und Vollkommenste gehet, und die vollendtesten, abgemessensten, dem

Charakter jeder Leidenschaft entsprechendsten, Bewegungen wählt. Sie hat hier die ganz bestimmten Füße, den völlig entschiednen Numerus des Sylbenmaaßes; sie ist hier gleichsam Musik für das Auge, so wie diese gleichsam Tanz für das Ohr. Denken Sie sich nun einen Tänzer mit den leichtern, weniger entschiednen Minen und Stellungen, mit den ungebundnern, nachlässigern Bewegungen des Schauspielers; und es ist Ihnen, wie bey einem matten, prosaischen Odendichter: seine Bewegungen dünken Ihnen faul, seine Ausdrücke ohne Kraft, ohne Seele. Von ihm wollen Sie den Affect, der ihn beleben soll, mit Begeisterung dargestellt: je leichter die Freude daherhüpft, je mehr sie gleichsam in der Luft schwebt, in je wenigern Punkten sie den Boden berührt; oder wenn Liebe soll geschildert werden: je zärtlicher und süßer diese Liebe auf ihren Gegenstand blickt, mit je schmachtenderm Verlangen sie auf ihn zuwallt, je inniger und entzückter sie die Arme um ihn herumschlingt; oder wenn Stolz die auszubildende Empfindung ist: je kühner dieser Stolz in die Höhe schwillt, je selbstzufriedner und verachtender er um sich her schaut, je einen weitern Raum sein verweilender feyerlicher Schritt übermißt; desto mehr finden Sie Ihre Forderungen befriedigt, desto lauter und herzlicher geben Sie Beyfall. Nur die Gesetze der Schönheit und des Anstandes wollen Sie nicht übertreten haben; die Erhebung des Körpers soll leicht, nicht steif geschehen; die Arme sollen nicht zu sehr der geraden Linie nähern; Auge und Mund sollen sich

nicht bis zu der ungebührlichen Weite einer Fratze öffnen; das Schmachten der Liebe soll nicht Ohnmacht, ihre Entzückung nicht Contorsion, Verachtung soll nicht wirklicher Eckel werden; sonst ist aller Enthusiasmus, alle Schwärmerey des Ausdrucks Ihnen willkommen. In nicht lyrischen Werken hingegen, in solchen, wo nicht mehr Gesang sondern bloß eine höhere Declamation an ihrer Stelle wäre, bey dem Affectvollen Redner, bey dem begeisterten Vorleser; wie widrig und unnatürlich würden Ihnen da jene tänzermäßigen Bewegungen dünken! Gleichwohl dürfen beyde, der Rhapsod und der Redner, nach Maaßgabe des mehr oder minder Affectvollen der Rede sich schon dem Entschiednen und Vollendeten des Ausdruckes nähern; ihre Stellungen und Bewegungen dürfen schon ausgeführter, voller, gehaltner, als die des bloßen Schauspielers seyn. Denn diesem letztern geziemt durchaus kein andres als ein freyes und leichtes Spiel, eine Gesticulation, die den höhern vollern Ausdruck der Affecten nur dann und wann und immer nur auf Augenblicke greift, ohne auch in diesen Augenblicken ihn je bis aufs höchste zu treiben. Freylich sind Rollen möglich, in welchen der Schauspieler Stellenweise Lyriker, Redner, Rhapsod wird, und in solchen Stellen mag dann auch Er, eben wie jene, gesticuliren: aber während des eigentlichen Dialogs, während der eigentlichen Handlung, muß er leicht, ungebunden, natürlich spielen, den Ausdruck immer nur auf einen gewissen Grad treiben, oft ihn nur andeuten, nie in sei-

nen Bewegungen Redner, noch vielweniger Tänzer werden.

Nach der Parallele, worin ich das Gebehrdenspiel mit Numerus der Rede und Declamation gestellt habe, errathen Sie schon von selbst, daß ich auch von versificirten Theaterstücken kein Freund bin. Ich weiß, daß ich hier große Beyspiele, selbst das Urtheil ganzer Nationen und obendrein noch Räsonnements bedeutender Kunstrichter wider mich habe: aber den bey weitem größten Theil derjenigen Nation, zu welcher ich selbst zu gehören mich freue, hab ich dagegen für mich: und so darf ich ja wohl meinen Geschmack nicht verheimlichen — was ich zwar auch mitten in Paris, mitten unter den Bewunderern der französischen Tragiker, schwerlich würde. In Deutschland hat man das versificirte Trauerspiel längst begraben; wenn es noch hie und da, und gemeiniglich nur auf Befehl, gegeben wird, so hat es wenig Zuschauer mehr; man ist Feind jener Declamationen und Tiraden, welche die Versification so natürlich mit sich brachte; Feind jenes gespannten, strotzenden, übertriebenen Spiels, welches wiederum eine Folge von beydem, von Versification und rednerischer Ausbildung der Empfindungen, war. Ein Le Kain, mit seiner Uiberspannung aller edlen und seiner Verfälschung — nicht bloß Milderung — aller unedlen, aller auch nur gemeinen Ausdrücke, macht sein Glück nur noch an Deutschlands undeutschen Höfen, aber schwerlich in Deutschland. Indessen sind wir noch nicht so glücklich ge-

wesen, daß wir unser Urtheil hätten entwickeln, unsre Vorliebe für die Prose durch Gründe hätten rechtfertigen können. Damit, daß wir so schlechthin vom Falschen, Gekünstelten, Unnatürlichen reden, ist sehr wenig gethan; das ist noch immer mehr der zu beweisende Ausspruch, als selbst der Beweis: und doch wäre, meines Erachtens, dieser Beweis sehr möglich, wenn man die Natur des Drama weiter entwickeln und sie mit der Natur des Sylbenmaaßes vergleichen wollte.

Fünf und dreyßigster Brief.

Tadeln Sie mich doch nicht als unrecht gegen die französische und partheyisch für die brittische Bühne: ich bin wahrlich keines von beydem, und ich habe der Engländer bloß darum nicht erwähnt, weil ich an sie nicht gedacht habe, oder weil ich in Ansehung ihrer mich so ganz auf fremdes Urtheil hätte verlassen müssen. Mag es seyn, wie Sie sagen, daß zu London so gut wie zu Paris übertrieben wird und daß Rasen den guten Geschmack noch mehr als Strotzen beleidigt: ich kann jenes nicht wiederlegen und dieses nicht läugnen: aber Fehler bleiben doch Fehler, sie mögen von Wenigern oder von Mehrern begangen werden, und damit, daß vielleicht auch ein Quin sündigt, ist doch wahrlich ein Le Kain nicht gerechtfertigt. Die wahre und einzige Rechtfertigung für den letztern, wenn er, vor lauter Begierde edel zu seyn, beydes überspannt und verfälscht, hab ich schon angegeben; er wählt sich die Stelzen, worauf wir ihn einherschreiten sehen, nicht selbst; sie werden von fremder Hand ihm angeschroben. Seine Dichter strotzen und er muß mit ihnen strotzen. —

Nach den Gründen, die ich wieder die Versification im Drama zu haben glaube, sind Sie, wie

ich merke, begierig; Sie hätten, sagen Sie, diese Materie schon für erschöpft gehalten; und wenn es nur keine Ausschweifung wäre — — Aber es ist keine Ausschweifung, mein Freund; es ist ganz Eins, ob ich den eigentlichen geraden Weg oder einen nahe liegenden, völlig gleichlaufenden Nebenweg gehe; ob ich zeige, daß ein Drama in schlichter Prose geschrieben oder daß es leicht und frey gespielt werden muß. Die Gründe sind für beyde Sätze dieselbigen, und ich habe, wenn ich jenen ersten Satz wähle, den Vortheil, daß ich mich leichter und faßlicher aüsdrucken kann. Lassen Sie mich also, statt vom Spiele, lieber vom Numerus reden, immer die Anwendung von diesem auf jenes machen und vor allen Dingen die Gründe prüfen, womit bisher die Versification bestritten und womit sie vertheidiget worden.

Einer der Hauptgründe, auf welchen die Vertheidiger immer zurückkommen, ist das Beyspiel der alten Griechen und Römer. Ich bin so scheu, wie nur irgend einer, dieses sonst so gerechte Vorurtheil für die Alten geradezu als Vorurtheil zu behandeln; allein ich denke, man könnt es in diesem einzigen Punkte entkräften und es in allen übrigen schonen. Die Wendung, die man hier zu nehmen hätte, würde etwa folgende seyn. Wenn die Griechen in jeder Gattung der Dichtkunst so vortreflich; wenn sie, um das Höchste zu sagen, so unerreichbar sind: so rührt das vorzüglich auch daher, weil eben sie die Erfinder waren. Was die Gattungen und in den Gattungen die einzelnen Werke verderbt, ist die Künste-

ley, ist das Streben nach Schönheiten, die entweder im Allgemeinen mit der Natur der Ideenfolge, mit der Form, mit der vorgesetzten Wirkung, oder insbesondre mit der Natur des gewählten einzelnen Gegenstandes nicht verträglich sind. Diese Künsteley aber ist nur Sache der Nachahmer: diese verderben die Gattungen, weil sie neu seyn; weil sie sich eine Mine von Originalität geben, weil sie ihre Vorgänger übertreffen wollen: sie verderben den einzelnen Stoff, weil sie sich sclavisch an ihre Muster binden und mit jeder Abweichung, wie nothwendig sie immer sey, zu fehlen glauben. Auch das wirkliche Genie, wenn es schon große Muster vor sich hat, wird leicht durch Rücksicht auf diese Muster zerstreut, geblendet, auf Abwege geführt. Nichts von diesem allen fand bey jenen Griechen Statt, die zuerst den Künsten ihr Daseyn gaben; sie waren als Erfinder neu, auch wenn sie die Gattungen in ihrer ganzen Wahrheit und Einfalt schufen; sie strebten nach keinen unvereinbaren Vollkommenheiten und konnten daher auch keine Wirkung verfehlen, keine minder erreichen; sie gaben sich, ohne Rücksicht auf große Vorgänger, deren noch keine vorhanden waren, mit vollem Geist und Herzen ihrem jedesmahligen Gegenstande hin, suchten keine Schönheit hinein-, sonder nur diejenige herauszuarbeiten, die schon in ihm lag, suchten nur diejenige Wirkung zu erreichen, wovon sie selbst, während der Arbeit, sich ganz durchglüht fühlten. Sie ließen das Werk Alles werden, was es durch sich selbst werden wollte, und kamen der

Natur in der Vortreflichkeit ihrer Zeugungen nahe, weil sie ihr in der Einfalt und Freyheit und Kraft ihrer Wirkungsart nachahmten. In spätern Zeiten, wo schon Muster vorhanden, schon gewisse Ideen von Vollkommenheiten und Wirkungen festgesetzt waren, fiel dieser Vortheil hinweg; und eben daher vielleicht die Erscheinung; daß bey den Griechen die frühern Werke, soviel wir urtheilen können, auch die vortreflichern sind. Nur ihr Aeschylus ist noch nicht ganz das, was ihr Sophokles ist; nur ihr Drama entstand nicht so, wie ihre andren Dichtungsarten entstanden; nur dieses wuchs nicht aus sich selbst, nicht völlig frey und ungehindert empor; es ward gleich Anfangs auf eine andre, auf die lyrische, Gattung gepfroft und nahm von dieser Gattung einen gewissen fremden Geschmack an, der sich mit der Zeit zwar etwas, aber nie ganz wieder verlohr. Unter andern war in den frühern Werken die Sprache noch viel zu geschmückt, zu episch, zu hoch *); vollends das Sylbermaaß schickte sich durchaus nicht zum Dialog, war viel zu hüpfend und lyrisch **). Hier also mußten die Grie-

*) S. Aristot. Rhet. Lib. III. c. 3. Οἱ τας τραγῳδιας ποιουντες, ὥσπερ εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετεβησαν, δια το τῳ λογῳ τουτο των μετρων ὁμοιοτατον ειναι των αλλων· ούτω και των ονοματων αφηκασιν, ὁσα παρα την διαλεκτον εστιν οἷς δ' οἱ πρωτον εκοσμουν, και ετι νυν οἱ τα ἑξαμετρα ποιουντες, αφηκασι.

**) S. auch de Poët. c. 4.

chen die Vollkommenheit, die sie nicht gleich gefunden hatten, erst lange und mühsam suchen; sie mußten bessern und bessern, bis sie endlich statt des epischen einen leichtern weniger geschmückten Ausdruck und statt des zu lyrischen Verses den Jamben wählten. Der Vorzug dieses Jamben war, nach Angabe des Aristoteles der, daß er der Prose näher kam *); und so war denn, nach diesem Weltweisen selbst, das eigentlich Beste und Schicklichste für das Drama die Prose. Wären die Griechen in der Verbesserung fortgegangen; so läßt sich annehmen, daß sie endlich, statt des nur Bessern, das Beste, statt des mehr prosaischen Sylbermaaßes, die Prosa selbst würden genommen haben. So aber wirkte bey ihnen ein ähnliches Vorurtheil, wie bey unsren Nachbarn; niemand hatte das Herz, die Versification, die er von Alters her in Besitz fand, ganz zu verbannen; auch schien die Kunst durch einen Sophokles schon vollendet, schon auf ihren Gipfel gebracht; man hielt nach so vortreflichen Werken, als dieser große Mann hervorgebracht hatte, noch vortreflichere für unmöglich. Die Tragödie, sagt Aristoteles selbst **), hatte nach einer Menge Umwandlungen endlich ihr Wesen erreicht und stand stille.

*) Arist. ll. cc.

**) De Poët. l. c. *πολλας μεταβολας μετα βαλσσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει εσχε την ἑαυτης φυσιν.*

Doch fand sich, was hier nicht zu übersehen ist, bey den Griechen ein Umstand, der die Einführung der Prose, auch wenn man die größere Schicklichkeit derselben endlich erkannt hätte, schwerlich würde erlaubt haben. Dieser Umstand war die ausserordentliche Größe ihrer Theater und die ungeheure Menge der Zuschauer. Sehen Sie hierüber eine Stelle von Diderot, die in jeder Betrachtung zu merkwürdig ist, als daß ich sie nur anziehen, nicht hersetzen sollte. „Ist es nicht „wahrscheinlich, sagte er *), daß die große Menge der Zuschauer, die alle hören sollten, ohngeachtet des verwirrten Getöses, welches sie beständig, auch wenn sie am aufmerksamsten sind, „machen; daß eben dieses vornehmlich Anlaß gegeben, die Stimme zu erheben, die Sylben abzusetzen, die Aussprache zu unterstützen und die „Nützlichkeit der Versification zu merken? Horaz „sagt von dem dramatischen Vers:

„Vincentem strepitus et natum rebus agendis: *)

„Er schickt sich sehr wohl zur Hitze der Handlung „und man kann ihn, trotz allem Geräusch, deutlich hören. Mußte sich aber die Uebertreibung „nicht nothwendig zu gleicher Zeit und aus der „nehmlichen Ursache auf den Gang, auf die Gebehrden und auf die übrigen Theile der Hand-

*) Theater des Herrn Diderot. Neueste deutsche Ausg. Th. 1. S. 191 fg. Vergl. Mercier du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique. P. 301. not. b.

*) Ad Pisones. v. 82.

„lung erstrecken? Und daher entstand dann die Kunst, „die man Deklamation hieß."

„Dem sey nun wie ihm wolle, die Poesie „mag die theatralische Declamation veranlaßt ha„ben, oder die Nothwendigkeit dieser Declamation „mag die Poesie und das Emphatische auf der Büh„ne eingeführt haben; oder das ganze System mag „nach und nach entstanden seyn und sich durch die „Ersprießlichkeit seiner Theile erhalten haben: so ist „doch soviel gewiß, daß Alles, was die dramati„sche Action Ungeheuers hat, zugleich mit einander „entsteht und zugleich mit einander verschwindet. „Der Schauspieler muß auf der Scene entweder „nichts oder er muß alles übertreiben.

Nehmen Sie von diesen Vorstellungsarten an, welche Sie wollen; die meinige oder die des Diderot oder beyde zugleich: so wird in jedem Falle der Grund, den man von dem Beyspiel der Alten hernimmt, entkräftet. Hatten die Alten noch nicht das wahre volle Ideal eines Drama; so folgt, daß wir uns weniger bestreben müssen, sie zu erreichen, als zu übertreffen: und hing bey ihnen die Versification nur von gewissen äussern Umständen ab; so folgt, daß wenn diese wegfallen, auch jene wegfallen muß. Ohne Noth noch beyzubehalten, was nur Noth erfand und nur Noth entschuldigte, wäre ja thöricht. Und so kann den auch die Spielart der Alten, wenn diese wirklich dem übrigen System entsprach und von den höhern feyerlichern Art war, für die heutigen Schauspieler nicht

mehr

mehr Gesetz seyn. Der Ton der Werke selbst darf sich ändern und mit ihm darf nicht nur, sondern muß sich der ganze Vortrag ändern. —

Wie viel mit diesem ganzen Räsonnement gewonnen sey, sehen Sie leicht: bewiesen ist eigentlich für die Prose noch nichts; man zeigt nur, daß auch nichts wider sie bewiesen ist: und so wären denn noch beyde Partheyen einander gleich, wenn nicht diejenige, die sich der Verse annimmt, gerade den Hauptbeweis für die Prose danieder gerissen hätte. Schon vor vierzig Jahren und mehr, griff ein Freund des ältern Schlegels die Versification im Lustspiel als unwahrscheinlich, als unnatürlich an: denn, sagte er, Menschen, die ihre Gedanken ohne Vorbereitung entwickeln, können nicht Sylben zählen, nicht ihre Wörter metrisch ordnen, können unmöglich in Versen reden*). Schlegel, selbst versificirender komischer Dichter, verfocht die Sache des Verses und seine eigne mit großer Lebhaftigkeit; er gab die Unwahrscheinlichkeit zu, läugnete aber durchaus, daß deswegen ein Lustspiel in Versen schlechter sey, als ein Lustspiel in Prose. Er glaubte, daß man dem Grundsatze von der Nachahmung eine zu weite Ausdehnung gäbe; und in der That: wenn man diesen Grundsatz durch keine nähern Bestimmungen einschränkt, so läßt sich eben mit ihm die ganze Dichtkunst zu Grunde richten.

*) S. Kritische Beyträge, 23stes Stück vom J. 1740. Beweis, daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne.

Es gibt kein Kunstwerk von keiner Gattung, sagt Schlegel, das nicht die eine oder die andre Unwahrscheinlichkeit hätte; selbst das Lustspiel hat, ausser der Versification, noch ganz andre, die man doch nicht bloß duldet, die man ausdrücklich verlangt. Volle Wahrheit der Natur fodert niemand; sogar beleidiget sie den guten Geschmack: es ist Regel für jeden Künstler, nie die Nachahmung dem Vorbilde so gleich zu machen, daß sich beyde durch nichts Merklichs mehr unterscheiden. Im Lustspiele nun ist eben die Versification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzusetzen: Sitten, Handlungen, Reden, alles nimmt man aus der Natur; man läßt die Wahrheit der Nachahmung im Wesentlichen durchaus ungekränkt: aber man erinnert sich, daß man Dichter ist, daß man, als Dichter, die Verbindlichkeit hat, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten zu arbeiten: man bringt daher in die Rede harmonischen Klang und erfüllt mit der allgemeinen Pflicht des Künstlers zugleich die besondre des Dichters; man unterscheidet die Nachahmung vom Vorbilde und ergötzt durch eben dieses Mittel das Ohr *).

Bessere Gründe, als hier Schlegel, hat keiner der nachfolgenden Vertheidiger des Verses, und Hurd nicht einmahl so feine, so tristige vorge=

*) S. Joh. Elias Schlegels Werke, dritt. Theil. In dem 4ten Stück: Schreiben über die Komödie in Versen.

bracht *); auch sind, meines Wissens, diese Gründe noch von niemanden umgestossen worden. Vielmehr scheint noch immer das Räsonnement der Kunstrichter den Versen eben so günstig als die Empfindung der Liebhaber ihnen abhold zu seyn. Wenn man ja der Prose den Vorzug gibt, so ist es nur darum: weil Verse entweder vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äusserst schwer mit einer leichten fliessenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das bloße Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist. — Sie sehen, daß bey dieser Art von Vergleich die Versification eigentlich alles gewinnt und die Prose alles verliert: jene bleibt im Besitze des Ideals und diese erscheint als bloßer Nothbehelf für den, der das Ideal nicht zu erreichen weiß. Aber sollt es denn wirklich um die Sache der Prose so mißlich stehen, daß man nöthig hätte, zu einem so schimpflichen Vergleich zu schreiten? Man beweise entweder, daß auch im Ideal des Drama die Prose und nicht die Versification liege; daß nach Molierens Tode, nicht sein Geitziger hätte sollen in Verse gebracht, daß ganz im Gegentheil sein Menschenfeind hätte sollen in Prose aufgelöst werden; daß selbst das Trauerspiel, versificirt, ein schwäche-

*) S. Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus. Zweyt. Th. Erste Abhandl.

res Gedicht sey, als unversificirt; — ein schwächeres! weil es ja nicht auf Rhythmus und Klang, sondern auf die höchste Wirkung ankommt, und weil noch gar sehr die Frage ist: ob die Wirkung durch Rhythmus und Klang immer vermehrt, nicht auch zuweilen vermindert werde? — man beweise, sag ich, entweder dieß, oder man lasse den ganzen Streit lieber fahren. Ihn durch ein großmüthiges Nachgeben der Gegenparthey, mehr als durch eigenes Recht, zu gewinnen, wäre beschämend.

Ob ich im Stande seyn werde, den hier angegebenen Beweis wirklich zu führen? das wird Ihnen die Folge zeigen. Für jetzt nur noch die Erinnerung: daß mit dem Vorwurf des Unnatürlichen wider die erhöhtere Action eben so wenig gethan ist, als wider den erhöhten Rhythmus der Rede. Auch sie, könnte man sagen, ist ein Mittel, die Nachahmung von der Natur zu unterscheiden; auch sie hat mehr Anmuth, mehr Schönheit, mehr Reitz, als die gemeine alltägliche Gesticulation; auch sie also ist dem Schauspieler nicht allein erlaubt, sondern für ihn Gesetz: denn ihm, so gut als jedem andern Künstler, liegt die Verbindlichkeit ob, auf das höchste Vergnügen, mithin auf die Vereinigung aller nur verträglichen Schönheiten, zu arbeiten. Wenn er Ausdrücke gewisser Empfindungen verfälscht, so mag das freylich Fehler seyn; diese Untersuchung ist hier nicht hergehörig: aber daß er sie erhöht, sie über die Natur treibt, ist keiner; denn dieses darf er und soll er. — Sie erkennen, was ich gleich anfangs erinnerte, daß

beyde Fragen, die vom Numerus und die von der Spielart, im Grunde die nähmlichen sind, und daß es so gut wie Eins ist, ob man jene oder ob man diese beantwortet.

Sechs und dreyßigster Brief.

Richtiger freylich, als die meisten seiner Vorgänger, hat Herr Eberhard über den Grundsatz der Nachahmung geurtheilt, und ich danke Ihnen, daß Sie mir eine Schrift ins Gedächtniß gebracht, aus der ich von neuem gelernt habe *). Es sollte mir, denk ich, nicht schwer geworden seyn, an die Ideen dieses Weltweisen die meinigen anzuknüpfen, so sehr es auch in einer gewissen Stelle scheint, als ob er den Vers begünstigen wolle; aber einmahl hab ich nun mein eigenes Gewebe schon völlig fertig, und es Faden vor Faden wieder aufzutrennen und umzuweben, wäre so mühsam. Ich werfe lieber meine Gedanken ganz so hin, wie sie entstanden, und spare Ihnen selbst das Vergnügen

*) Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens, S. 144. fg.

auf, sie mit denen meines Freundes zusammenzu-
halten. —

Daß der Dichter nicht nachahmt, bloß um nachzuahmen; daß nicht die vollkommenste Aehnlichkeit mit der Natur, sondern die vollkommenste Wirkung das höchste Verdienst seines Werks ist, und daß nur um dieser Wirkung willen die vorsetzlichen, nicht schon in den wesentlichen Schranken der Kunst gegründeten, Abweichungen des Nachbildes vom Vorbilde zulässig sind; darüber, glaub ich, sind wir jetzt alle einig. Was die Wirkung schwächt oder hindert, wollen wir weggeschnitten; was sie erhöht und befördert, wollen wir hinzugethan wissen. Nur fürcht ich, wir denken uns diese Wirkung oft zu allgemein und halten manches, in Beziehung auf sie, für gleichgültiger und unbedeutender, als wir sollten. Vergnügen ist allerdings der Zweck jedes Dichters; aber wie vielfach und mancherley sind die Arten dieses Vergnügens! Und das, was sich mit der einen Art desselben so wohl verträgt; wie wenig verträgt es sich oft mit der andern! Wie sehr kann eben der Beysatz, der den Wohlgeschmack der einen Speise erhöht, dem Wohlgeschmacke der andern schaden! wie fade, wie widrig, wie eckelhaft kann er sie machen! Schönheiten, die mit dem Begriff eines Gedichts überhaupt sehr verträglich sind, können doch in Widerspruch mit einer besondern Dichtungsart seyn, wo das Vergnügen der Seele aus einer bestimmten Art der Beschäftigung entspringen soll und alles, was diese stört, nothwendig auch jenes hindert. Man schliesse

also ja nicht zu voreilig: weil Vergnügen der Zweck des Dichters ist und auch Versification Vergnügen gewährt, so darf oder, so muß jeder Dichter versificiren; man frage zuvor: ob nicht vielleicht die Versification irgend etwas Eignes habe, wodurch sie die eine Art von angenehmer Seelenbeschäftigung eben so erschwert, wie sie die andre erleichtert? —

Die Versification ist nicht, wie man glaubt, eine bloße allgemeine Annehmlichkeit; sie ist nicht wie ein bloßes glückliches Organ zu betrachten, das nur mit runderm, vollerm, reinerm Tone ausspricht und dadurch für jede Art von Declamation erwünscht ist; sie ist selbst schon Anlage, Hülfe, Einladung zur Declamation; eine Verstärkung der innern specifischen Kraft der Rede, ein Mittel zur Hervorhebung des Sinnes und der Empfindung. Jedes Sylbenmaß ist Nachahmung eines gewissen eignen Ideenganges, entspricht also einer gewissen besondren Art von Empfindung, von Stimmung der Seele; erhält dadurch seinen ihm eigenthümlichen, bald hervorstechendern, bald verborgnern Charakter. An dem einen ist Weichheit und Sanftheit, an einem andern Feuer und Kraft, an einem dritten Feyerlichkeit und Ernst unverkennbar: wenn das eine hüpft, schleppt das andre; wenn jenes die Seele hebt, schlägt dieses sie nieder; wenn das eine eine wallende, so hat das andre eine gestoßne Bewegung. Daher ist auch keinem Dichter die Wahl des Sylbenmaßes gleichgültig; er liest es sorgfältig nach der besondern Wirkung aus, die er

hervorbringen will: und wählt er unglücklich, so kann er an seinem Werke viel, wo nicht alles, verderben.

Denken Sie sich nun ein einförmiges, aus lauter gleichen Füßen, vielleicht auch aus lauter gleichen Rhythmen bestehendes Sylbenmaß: und Sie begreifen sehr bald, daß die Wirkung eines lyrischen, eines mahlenden, eines didaktischen Werks ungemein dadurch verstärkt werden könne. Aber auch die eines dramatischen Werks? — In der Seele des lyrischen Dichters herrscht eine einzige Hauptempfindung, die sie ganz durchdrungen, die sich aller ihrer verborgensten Kräfte und Neigungen bemächtigt und sie alle, so zu reden, auf Einen Ton gestimmt hat; diese Empfindung sey Freude, Liebe, Stolz; kurz, es sey eine von denen, die einen ebnen, gleichförmigen, regelmäßigen Gang halten: was wird da besser der Natur derselben entsprechen; was wird fähiger seyn, die Seele des Zuhörers in die nähmliche Empfindung hineinzuzaubern, als eine eben so gleichförmige, dem Gange der Empfindung richtig angemessene Folge von Füßen? Längere gleichgemessene Zeilen von trägen, weichen Trochäen, oder diese längern Zeilen regelmäßig mit kürzern abwechselnd, in welchen der bis dahin ausgehaltne gezogene Athem sanft verhaucht: wie sehr können sie der wehmüthigen schmelzenden Empfindung des elegischen Dichters gemäß seyn! einer Empfindung, die sich von Anfang bis zu Ende, ohne wilde Sprünge, ohne rasche Ausbeugungen und Uibergänge, in einerley langsamen Fort-

gleiten erhält! Wie sehr kann bey dem Zuhörer der nähmliche Ideengang durch die ihm so ähnliche, so entsprechende Folge der sinnlichen Eindrücke begünstigt werden! Und bey dem mahlenden Dichter: wenn dieser von dem Ganzen, das er durch Theile und Merkmahle verfolgt, einen entschiednen, bleibenden Haupteindruck des Erstaunens, der Zufriedenheit, der sympathetischen Rührung erhalten; bey dem didaktischen: wenn der rasche bittre Unwille über die Laster, die er schilt, wenn feyerliches Gefühl der Größe, der Wichtigkeit, der Erhabenheit seiner Wahrheiten ihm die ganze Seele ergriffen, alle ihre Kräfte in ein einziges herrschendes Interesse verschlungen hat: wie sehr kann das wohlgewählte, wohlgearbeitete Sylbenmaaß, bey jenem die Kraft des Gemähldes, bey diesem den Nachdruck der gepredigten Wahrheiten, verstärken! Finden sich kleine Mischungen, Abstufungen, Ausbeugungen; wie leicht sind auch diese durch Klang und Maaß der einzelnen Wörter, durch Verlegung der Einschnitte, durch vorsetzliche kleine Unregelmäßigkeiten, durch andre und andre Anordnung der Perioden herauszubringen! Sey es immer nicht in der Natur, immer nicht der Wahrscheinlichkeit gemäß, daß ein von Empfindung geschwelltes Herz, ein über wichtigen Wahrheiten arbeitender Verstand, auch das Mechanische der Rede so höchst anpassend wähle: dieses Mechanische, wenn nur die Mühe, die es gekostet, geschickt verborgen wird, trägt zur Verstär-

kung der abgezielten Wirkung bey, und das erste, höchste Gesetz des Dichters ist Wirkung.

Ganz verschieden ist der Fall bey dem dramatischen, sowohl tragischen als komischen, Dichter. Ohne noch tiefer in das eigentliche Wesen der dramatischen Gattung einzudringen, erkennt man doch so viel beym ersten Blicke: daß hier die Seele nicht in eine einzige Empfindung soll eingewiegt, daß sie durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen soll durchgeführt werden, und daß eben auf dieser wohlverbundenen Mannichfaltigkeit die ganze Schönheit und Wirkung dramatischer Arbeiten beruht. Zu so einem Endzwecke aber; wie kann es vortheilhaft seyn, wenn sich der Dichter durchaus an einerley festes unverändertes Sylbenmaaß bindet? wenn er den Ausdruck so mancher Empfindungen, durch Mißstimmung des Mechanischen mit dem innern Sinne der Rede, schwächt und in eben den Trochäen, worin das sanftgerührte Mitleiden spricht, auch den heftigen gewaltsamen Zorn; in eben den Jamben, worin sich der Zorn ergießt, auch das sanftgerührte Mitleiden reden läßt? Die Alten, die diese Unschicklichkeit besser, als wir, scheinen gefühlt zu heben, enthielten sich daher in ihren theatralischen Werken durchaus der einförmigen Sylbenmaaße; sie wechselten mit den Füßen ohne Bedenken, wo die veränderte Natur der Leidenschaft es zu erfordern schien; und es wäre vielleicht eine nicht so ganz undankbare Arbeit, wenn ein irgend neuer Demetrius Triklinius die griechischen Tragiker ausdrücklich in der Absicht durchlaufen wollte,

um den jedesmahligen Grund der Abänderungen zu prüfen. — Am Terenz hat es zwar Quintilian getadelt, daß er nicht durchaus bey den sechsfüßigen Jamben geblieben *); aber welchen bittern, höhnenden Widerspruch hat er darüber von Bentley erfahren **)! Ich glaube, Quintilian liesse

*) Instit. Orat. L. X. c. 1. In Comoedia maxime claudicamus — — licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et „plus adhuc habitura gratiae, si inter versus trimetros stetissent."

**) In Praefat. ad Terent. — Mirificum sane magni Rhetoris judicium! — — Crederes profecto, hominem nunquam scaenam vidisse, nunquam Comoedum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit? quod nec Menander nec ullus Graecorum fecit, Terentius ut faceret? „ut ira, metus, exultatio, dolor, gaudium, et quietae res et turbatae, eodem metro lente agerentur?" ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet? Tantum abest, ut eo pacto „plus gratiae habitura esset fabula," ut quantumvis bene morata, quantumvis belle scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulchre videbant, delectabant ergo varietate ipsa diversaque ηθη και παθη diverso carmine repraesentabant. Marius Victorinus p. 2500: „nam et Menander in comoediis frequenter a continuatis jambicis versibus ad trochaicos transit et rursum ad jambicos redit." Non

sich retten; allein in so ferne hat doch Bentley unstreitig Recht, daß es widersinnig und unschicklich ist, den Ausdruck von allerley oft ganz entgegengesetzten Affecten in einerley festes Sylbenmaß einzukerkern. Freylich kann die Deklamation bey gewissen Sylbenmaßen — bey Alexandrinern schon weniger als bey zehnfüßigen Jamben — den Fehler vermindern, vielleicht auch hie und da ihn unmerklich machen; aber größer würde doch immer die Wirkung seyn, wenn man dem Schauspieler durch schickliche Anordnung der Füße lieber zu Hülfe käme, ihn vermittelst des Numerus zu der wahren Art der Declamation einlüde, ihn darauf hinwiese, ihm seinen Ton gleichsam vorschriebe; kurz, wenn man, statt ihm Mühe zu machen, ihm lieber Mühe ersparte.

Die neuern Dichter, beydes die unsrigen und die Ausländer, scheinen mehr auf das Urtheil Quintilians, als auf das Beyspiel eines Sophokles und Menander, gegeben zu haben. Sie haben alle, so viel ich mich ihrer jetzt erinnre, die einförmigen Sylbenmaße den gemischten abwechselnden vorgezogen; auch haben die meisten sich noch überdieß dem Zwange des Reims unterworfen und auf die Gründe nicht geachtet, womit

ita tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud plane contrarium repente exilirent, ab jambicis in dactylicos, sed in propinquos trochaicos, ipso transitu paene fallente.

verschiedene Kunstrichter, vorzüglich Isaac Voß *), gegen diesen zwiefachen Mißbrauch geeifert haben. Vielleicht war es die Macht der einmahl angenommenen Gewohnheit, vielleicht auch ein gewisses dunkles Gefühl von der größern Schönheit einförmiger Sylbenmaße, was sie gegen die Gründe der Kritik so hartnäckig machte. Wahr und unwiderleglich scheinen mir diese Gründe immer; indessen sind sie für mich noch unzulänglich, der ich überhaupt alle Versification aus echten dramatischen Werken verbannen und statt ihrer die Prose einführen mögte. Sie lassen noch jene Mischung der Sylbenmaaße nach Art der Alten; lassen noch die — wie soll ich sie nennen? bildsamen Syl-

*) De Poëmatum cantu et viribus Rhythmi. p. 79. sq. — — Antiqui jambicos versus trochaicis & anapaesticis soliti fuere alternare, cum varietas delectet & similitudo mater sit satietatis. „Huc accedit, quod, cum in omni dramatum genere diversorum affectuum & personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comi i & tragici non sibi cavent, utpote quorum integra drameta eodem carminis genere absolvantur." Multo etiamnum magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. „Nam cum singuli affectus peculiares habeant motus, annon ipsi naturae vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?"

benmaaße übrig, die, wie der Hexameter, mehrerley Füße aufnehmen und dadurch eines mannigfaltigern Ausdrucks empfänglich werden. Wenn ich auch diese fortschaffen will, so sehe ich wohl, daß ich noch ganz andere Gründe der Entscheidung aus der Natur des Drama werde entwickeln müssen.

Sieben und dreyßigster Brief.

Es ist eine so alte, aber nach ihren wichtigen Folgen noch zu wenig erwogne Bemerkung: daß der erzählende Dichter in seiner eignen Person erscheint, hingegen der dramatische sich verbirgt. — Was man sich unter dieser Bemerkung eigentlich denkt, läßt sich vielleicht noch besser so fassen: in der Erzählung tritt nun Eine Person auf, die für den gegenwärtigen Augenblick Muße hat; die schon vor der Mittheilung ihre Ideen empfing, ausbildete, nährte; die jetzt mit nichts als eben mit diesen Ideen beschäftiget ist: im Drama erscheinen Personen, die sich in wirklicher gegenwärtiger Unruhe befinden; Personen, die ihre Gefühle selbst im Augenblicke des Entstehens mittheilen; die nie mit

der Ausbildung dieser Gefühle und Ideen allein zu schaffen haben, sondern immer Absichten erreichen wollen, immer mit ihren Gedanken vorwärts in die Zukunft streben, immer Veränderungen und Umwälzungen ihres innern oder äußern Zustandes bald selbst bewirken, bald von andern erfahren. In der Erzählung hören wir einen Zeugen, der schon die Begebenheiten nach allen ihren Folgen, die Theile nach allen ihren Beziehungen übersieht; der uns überdieß in seinen eigenen Gesichtspunkt stellen, uns den Eindruck mittheilen will, den eine schon völlig vergangene, noch für die Phantasie interessante, Folge von Begebenheiten auf ihn selbst gemacht hat: dieser darf das weniger Wichtige überhüpfen, zusammendrängen; darf von ganzen Reden, ganzen Reihen abwechselnder Empfindungen, ganzen langen unruhvollen Uiberlegungen nur die Resultate hinwerfen; darf auch da, wo er die Personen selbstredend einführt, ihre Reden nur in Auszug bringen, und, wenn er nur im Wesentlichen den Inhalt nicht verfälscht, ihre Ideen in Verbindungen stellen, die sie im Augenblicke des Werdens noch nicht hatten, nicht haben konnten; darf, als Zeuge, der sich mehr der Sachen als der Worte erinnert, ihnen seine eigenen Ausdrücke leihen, und ihrer Sprache nur den Ton der jedesmahligen Hauptempfindung geben. Im Drama hören wir die Personen selbst, für die nur die Gegenwart wirklich und die Zukunft noch Zukunft ist; sie stellen sich uns, Situation vor Situation, nach der ganzen Individualität ihrer Charakter

dar, mit jeder der kleinsten Veränderungen ihrer Seele, mit jedem schwachen abwechselnden Eindrucke, den sie, während ihrer gegenseitigen ununterbrochenen Einwirkung, Augenblick vor Augenblick, auf einander machen, mit jeder entstehenden, bekämpften, halbverschwindenden, seitwärts ausbeugenden, wiederkehrenden, zuletzt sich verlierenden Empfindung, mit jedem kaum gefaßten schon wieder verworfnen, nach den Umständen abgeänderten, aufgegebnen, festgesetzten Entschlusse.

Alles, was ich hier angegeben, läßt sich auf den Einen Begriff der Vergegenwärtigung bringen; und eben diese Vergegenwärtigung ist es, wovon die ganze specielle Wirkung des Drama abhängt. Das Vergnügen beruht hier so sichtbar auf dieser vollständigen Erkenntniß der Art, wie sich eine Handlung, Moment vor Moment, entspinnt, verwickelt, umwälzt, endigt; auf dieser genauern Bekanntschaft mit der ganzen Natur der nach aller ihrer Individualität sich Augenblick vor Augenblick uns enthüllenden Charaktere; auf dieser innigsten Theilnehmung an dem Schicksal der interessirenden Personen; einer Theilnehmung, die so ganz und so lebhaft nur bey der vollständigen Kenntniß ihrer geheimsten Denkungsart und der ganzen Beschaffenheit ihrer äußern und innern Lage Statt finden kann.

Dieses vorausgesetzt, erinnern Sie sich nun des Grundsatzes: daß der Dichter alles, was die Wirkung schwächt, vermeiden, alles, was ihr vortheilhaft ist, aufs sorgfältigste beobachten soll. Auf den

dra=

dramatischen Dichter angewandt, er gibt sich hieraus die Regel: daß er nichts in seine Nachahmung bringen muß, was die Idee der Gegenwart nur im mindesten erschweren, und noch vielweniger, was sie aufheben könnte. Alle die Aenderungen, die er mit einem gegebnen Stoffe zur Verstärkung der Rührung, zur Vermeidung eines langweiligen ermüdenden Detail, zur bessern Hervorhebung der Charaktere und Situationen vornimmt, müssen doch nie der Darstellung schaden; müssen der Voraussetzung des gegenwärtigen Augenblicks, der eben jetzt sich entwickelnden Ideen, Empfindungen, Absichten schonen. Die Seele des Menschen hat ein untrügliches Gefühl ihrer selbst; sie sucht ihre eigne Natur in andern, kann sich nur insoferne in diese andern versetzen, als sie ihre eigene Natur in ihnen wiederfindet. Eine völlige Abweichung von dem, was nach ihrem Selbstgefühl einzig wahr ist, muß unfehlbar den Eindruck zerstören; eine geringere muß ihn wenigstens schwächen, aufhalten, verwirren. Weg also aus dem Drama mit allem, worin die Seele nur den mindesten Widerspruch, nur die kleinste Mißstimmung mit ihrem eignen Wesen fühlet; was sie nicht, beym Platzwechsel mit den handelnden Personen, gerade so wie es vorgestellt wird, in sich selbst hervorbringen kann; wogegen ihre eigene Natur sich dem Nachempfinden sträubt; wobey sie irgend ein Hinderniß, irgend eine Schwierigkeit, in den Gesetzen ihrer eigenen Kräfte findet.

Und nun, mein Freund, erlauben Sie mir, einigen mir unentbehrlichen Erfahrungen eben da-

durch die Kraft des Beweises zu geben, daß ich sie in eben so viele Fragen an Sie verwandle. Denn wie sonst, als durch Beziehung auf das sichre untrügliche Selbstgefühl eines jeden, lassen Erfahrungen von dem Innern der Seele sich außer Zweifel setzen?

Zuerst also: Finden Sie nicht, daß, wie jede Wirkung ohne Ursache, so auch jeder Ton der Empfindung Ihnen anstößig ist, wo offenbar keine Empfindung Statt hat, vielleicht auch nie Statt haben kann? Finden Sie nicht, daß eben so auch jede Uiberspannung des Tons Sie beleidigt, wo beydes der Charakter und die Lage der Personen Sie auf einen geringern, als den angegebenen, Grad der Empfindung hinführen? Und wenn nun im Drama unter die Augenblicke der Unruhe sich so oft auch Augenblicke der Ruhe mischen; wenn nicht selten die kältesten gleichgültigsten Dinge nicht bloß von den Nebenpersonen, sondern selbst von den Hauptpersonen gesagt werden müssen: wird nicht da jeder unpassende leidenschaftliche Ton, statt Sie zu vergnügen, vielmehr die Bedingung Ihres Vergnügens, die Täuschung, aufheben? Wird nicht jede zu große Gleichheit des Tons gerade das Hauptverdienst dramatischer Werke, die richtige schöne Folge und Abstufung der Empfindungen, und eben dadurch Ihren Glauben und Ihr Vergüngen, kränken? —

Zweytens: Sagt Ihnen nicht Ihr Selbstgefühl, daß kein Gegenstand sich auf den ersten Augenblick der Seele genug bemächtigen kann, um

den bis dahin regellosen, nachläßigen Gang ihrer Ideen plötzlich nach einer ganz bestimmten Regel zu ordnen; so daß sie augenblicklich mit allen ihren Ideen und Empfindungen nur auf Einen Ton gestimmt sey? Finden Sie nicht, daß es aus dem Zustande der Ruhe und Gleichgültigkeit in den Zustand eines ganz entschiedenen Affekts keinen Ubergang gibt? daß, so zu sagen, mehrere Stöße, mehrere auf einander folgende Schwünge, nöthig sind, um die Seele in eine bestimmte gleichförmige Bewegung irgend einer Art zu setzen? Und wenn nun so oft im Drama die Empfindungen eben jetzt erst zu entstehen anfangen; wenn sie, bey diesem ihrem Entstehen, gemeiniglich noch so unentschieden, so zweydeutig sind; wenn sich manche derselben kaum auf Augenblicke verweilt haben, da sie schon wieder verschwinden, sich umwandeln, sich mit verschiedenartigen mischen: muß nicht auch da wieder Alles, was auf jenen Einen Ton, auf jene entschiedne Stimmung und Empfindung der Seele hinweist, der Täuschung Abbruch thun und den Platzwechsel mit den spielenden Personen erschweren? Oder glauben Sie, daß man wider jene allgemeine Regel der Natur, wider das Gesetz der Stetigkeit, zwar nicht für sich selbst, aber wohl für andre empfinden könne? —

Drittens: Erkennen Sie nicht, bey nur etwas schärferer Beobachtung Ihrer selbst: daß jener ganz entschiedne Ideengang nur da in der Seele Statt findet, wo sie ganz bey dem Einen interessanten Gegenstande mit ihrer Empfindung verweilt

und über keinen ganz andren Ideen mit ganz andern Kräften arbeitet? daß die Empfindung nie so ganz des Herzens mächtig werden kann, wenn zugleich der Kopf von Anschlägen voll ist? wenn zugleich die Vernunft über Entwürfen zur Erreichung von Absichten brütet? Nicht bloß wird durch diese Theilung die Kraft der Seele geschwächt: auch die Empfindungen, womit uns der gute oder schlechte Anschein des Gelingens, womit uns die Natur so manches Mittels, die Möglichkeit so mancher Folgen, das Verhältniß gegen so manche Hülfsperson einnimmt; auch diese vermindern die Kraft der Hauptempfindung, verursachen tausenderley Mischungen, führen in tausenderley Ausbeugungen, die mit jenem ganz entschiednen Gang und Takt der Idern nicht zu vereinigen sind. Und wenn nun in der That die Personen des Drama nur so selten Muße haben, sich ganz den Eindrücken, die sie erhalten, zu überlassen; wenn bey ihnen jeder empfangene Eindruck vielmehr die Thätigkeit wecket, ihren Kopf mit Entwürfen, ihr Herz, beym Durchdenken und Ausführen dieser Entwürfe, mit mancherley Empfindungen füllt: muß nicht auch da wieder alles, was jener Theilung und Zerstreuung der Seelenkraft entgegen ist, was auf freyes müßiges Spiel der Phantasie oder doch auf einseitige Beschäftigung der Aufmerksamkeit hindeutet, der Täuschung gefährlich werden? Und wenn diese Täuschung, dieser Glaube an Wahrheit und Gegenwart leidet; muß da nicht noth-

wendig auch die Rührung und das Vergnügen leiden? —

Viertens: Liegt es nicht in Ihrem innersten Bewußtseyn: daß plötzlicher Uibergang aus einer entschiednen Empfindung in eine andere oft noch weit falscher, der Natur der Seele noch weit weniger gemäß ist, als plötzlicher Uibergang aus der Ruhe? daß es Ihnen z. B. unmöglich ist, aus heftigem Zorn sich sogleich in sanfte Liebe oder aus tiefer Schwermuth in muntre Freude zu versetzen? daß es Zeit gebraucht, ehe sich ein ganz umzogener Himmel wieder bis zu reiner Bläue erheitert? oder ehe die aufgewühlte schäumende Fluth des Meers sich wieder bis zur Glätte des Siegels ebnet? Wird mithin nicht nothwendig, bey dem Wechsel der Empfindungen im Drama, Alles was dem Allmähligen der Natur entgegen ist, aller Sprung, aller plötzliche Uibergang, eben darum weil es nicht kann nachempfunden werden, die Täuschung und mit der Täuschung die Wirkung hindern? —

Ich kann mir nicht denken, daß Sie irgend eine dieser Fragen verneinen, irgend eine der hier angeführten Erfahrungen nicht als wahr und treffend zugeben sollten. Nehmen Sie jetzt aus meinem vorigen Briefe die Bemerkung hinzu, die schon in den ältesten Zeiten gemacht worden: daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genausten Zusammenhange stehen; daß eine gewisse bestimmte Folge von Füßen auf eine gewisse bestimmte Empfindung hinführt und daß diese Em-

pfindung mit derjenigen, welche eigentlich soll angedeutet und erweckt werden, nicht im Streit seyn kann, ohne diese letztere zu schwächen und zu verwirren; nehmen Sie, sag ich, diese Bemerkung hinzu, und die Frage, ob der dramatische Dichter versificiren soll oder nicht? ist entschieden. Versificirt er durchaus; so wird er so oft durch bedeutenden Ton bey unbedeutendem Inhalt beleidigen; er wird an einer von beyden Klippen hangen bleiben: an Reden, die für den Vers zu gemein, oder an Reden, die für den Inhalt zu hoch sind; er wird durch zu gleiche Spannung des Numerus auf zu gleiche Bestimmtheit und Entschiedenheit der Empfindungen hinweisen und sich dadurch ein Großes an dem einzig schönen, einzig wahren dramatischen Gemälde entstehender, anwachsender, mannigfaltig sich mischender, abnehmender, wieder verschwindender Empfindungen verderben. Versificirt er nicht durchaus; so wird doch immer von der Prose bis zu den Versen ein Sprung seyn; nnd fast überall wird das Sylbenmaaß eine Bestimmtheit des Ideenganges angeben, die jetzt die Person noch nicht haben, die sie einen Augenblick darauf nicht mehr behalten kann; eine Bestimmtheit, die allemahl falsch ist, wenn man bey der Empfindung zugleich auch denken, Rücksichten nehmen, Entwürfe anlegen, verfolgen, durchsetzen soll. Mitten im Gewirre der Handlung und beym Entstehen, Abwandeln, Verschwinden, sind die Empfindungen der Seele nur Annäherungen; der Numerus, wenn man ihn mit diesen Empfindungen, wie man unstreitig soll, in

Harmonie stimmen will, muß also gleichfalls nur in Annäherungen bestehen; diese Annäherungen lassen sich anders nicht herausbringen, als durch freye mannigfaltige Mischung von Füßen und Rhythmen: so eine freye mannigfaltige Mischung aber ist Prose: und so liegt denn, was ich Ihnen beweisen wollte, selbst im Ideal des Drama die Prose. Die Gründe, die ich angegeben, sind allgemein; sie gelten gegen die gleichförmigen bleibenden und gegen die durch einander gemischten verschiedenartigen Sylbenmaaße. Gegen jene besonders gilt noch der im Vorigen ausgeführte Grund einer zur Mannigfaltigkeit der Empfindungen nicht passenden Einförmigkeit der Füße, so wie gegen diese besonders der Grund einer zur Stetigkeit, zur allmähligen Entwicklung, der Empfindungen nicht passenden Raschheit der Uibergänge. Jede zu plötzliche Abänderung des einmahl angegebenen Tactes ist widrig, denn sie ist Hemmung und Stöhrung der Seele; man findet die Erwartungen getäuscht, mit welcher man der Rede vorauslief; man versieht sich, verliest sich; man vermißt jene zwanglose Leichtigkeit, womit man die Ideen verfolgen mögte. Eben dieses, glaube ich, lag in der Empfindung Quintilians, da er sein neulich angeführtes Urtheil schrieb, und eben hieraus würd ich, wenn daran gelegen seyn könnte, seine Vertheidigung gegen Bentley führen.

Was das bildsame Sylbenmaaß betrifft, das nicht nur mehrere Einschnitte, sondern auch mehrere Arten von Füßen annimmt; so frage ich vor

allen Dingen: wie man es einzurichten denkt? Will man ein so wenig charakteristisches, ruhiges, der Prose so nahes, als der sechsfüßige Jambe ist, zum Grunde legen und dann dem Dichter verstatten, die Einschnitte ganz und gar nach seiner Willkühr zu ordnen, die Jamben, mit welcher Art von Füßen er will und wie viel er will, zu mischen, auch allenfalls ein Paar Füße mehr oder weniger nicht zu achten: so darf diese Freyheit nur bis auf einen gewissen Grad gehn, und man kommt auf Verse, in denen niemand den Vers mehr erkennt; die erst ein Bentley gewaltsam verbessern muß, um ihn darin erkennen zu lassen. Will man ein Sylbenmaaß, das noch immer an eine gewisse Zahl und Beschaffenheit der Füße gebunden ist; so muß ich abermahls fragen: wie man es zu bearbeiten denkt? So, daß man es kaum mehr bemerkt? daß es durch ganz fremde Einschnitte, durch nicht beobachtete Längen und Kürzen, durch gehäuftes Zusammenstoßen von Selbstlautern, durch ganz ungewohnte Verschlingungen so gut als zerstöhrt wird? Eine solche Bearbeitung ist, glaube ich, möglich; aber wie verloren und thöricht wäre die Mühe, Verse zu machen, die mehr nicht als die Wirkung der Prose thäten! Will man ein Sylbenmaaß, das wirklich Sylbenmaaß ist und auch als solches bearbeitet wird; so wird es allemahl seinen herrschenden Ton, seinen bleibenden Grundcharakter haben: und nun gebe man acht, ob nicht die dramatische Darstellung, die Täuschung dadurch verlieren werde? Daß dem epischen Dichter so ein Sylbenmaaß

vortheilhaft seyn kann, ist ausser Streit: auf ihn hat das Ganze der Handlung, das er so völlig übersieht, schon einen bestimmten bleibenden Eindruck gemacht: seine Seele befindet sich in einer gewissen allgemeinen Stimmung, die sich in den verschiednen Theilen seiner Rede nur mehr oder minder äussert, aber sich doch immer erhält: und da er den Zuhörer in seinen eigenen Gesichtspunct stellen, ihn alles nach seiner eigenen Art, mit seinen eigenen Empfindungen, will ansehen lassen; da er Freyheit hat, durch Zusammendrängen und Uiberhüpfen alles, was für den Vers zu kalt und zu gleichgültig wäre, zu vermeiden; da er, selbst wo er dramatisch wird, die Sprache seiner Personen in gewissem Maaße umformen darf: so kann dieser Eine bleibende Grundton des Werks bey ihm sehr zweckmäßig seyn. Aber wie kann er es bey dem dramatischen Dichter, da bey diesem die Personen selbst mit ihrem so verschiednen Charakter und Interesse auftreten? da für diese Personen nur die Gegenwart helle und die Zukunft, wenn auch nicht tiefe Nacht, doch nur unsichre Dämmerung ist? da sie also nie nach dem Eindruck des erst werdenden Ganzen, immer nur nach dem Eindruck einzelner Begebenheiten und Lagen empfinden können? da sie auch gewiß, eben wegen ihres so verschiedenen Charakters und Interesse, jede von dem Ganzen sehr verschieden würden gerührt werden? da sie ohnehin — — Doch was soll ich Gründe hier wiederhohlen, die ich schon im Obigen vortrug und

die überhaupt gegen alles Sylbenmaaß, also auch gegen das Bildsame, gelten?

Nach diesem Allen glaube ich sagen zu dürfen: daß, bey übriger Gleichheit des Verdienstes, ein versificirtes Drama weniger Gedicht ist, als ein prosaisches: denn wenn, nach der besten Erklärung, das Wesen eines Gedichts in der sinnlichen Vollkommenheit der Rede besteht; so gehört doch wohl unstreitig zu dieser Vollkommenheit: daß alles aufs genauste zusammenstimme? daß mithin auch der Numerus dem Inhalt der Worte und dieser Inhalt der jedesmahligen Fassung der Seele höchstgemäß sey? — Ich glaube noch weiter gehen und behaupten zu dürfen: daß ein Drama in Prose schreiben, Erschwerung; es in Versen schreiben, Erleichtrung der Arbeit sey. Wer sich an diese Gattung gewagt hat, der kennt das unendlich Schwere der Forderung: eine ganze ununterbrochene Folge von Empfindungen durch die Rede so zu schildern, daß jede ihren wahren Grad der Stärke, ihre gehörige Dauer, ihre richtige Nüance erhalte, und nirgends etwas Grundloses, nirgends eine Lücke, ein Sprung sey. Nun aber schlüpft mit dem Unnatürlichen des Verses so manches andere Unnatürliche durch; der Mangel gewisser Schattirungen, gewisser feiner Verschmelzungen und Vorbereitungen verbirgt sich; die Sprache wird unmerklich veredelt, und jene ausserordentliche Schwierigkeit, immer die wahrsten, angemessensten, weder zu hohen noch zu gemeinen, weder zu starken noch zu schwachen Ausdrücke zu finden, wird eben damit vermindert. Auch zerrüt-

tet man in dem Verse weniger auffallend die Ordnung, in welcher die Gedanken am wahrsten aus und auf einander entstehen, sich durchkreuzen, abgerissen werden, zurückkommen; eine Ordnung, die immer nur von dem wahrhaft begeisterten Genie gefunden und nur von einem sehr feinem Gefühl vermißt wird. — —

Ich bin nicht so ungerecht gegen Ihren Scharfsinn, daß ich von diesem Räsonnement über den Numerus eine weitläuftige Anwendung auf das Gebehrdenspiel machen sollte. Sie erinnern sich ohne Zweifel der Parallele, in welche ich die sämmtlichen musikalischen Künste stellte; und so werden Sie selbst die allgemeine Gültigkeit der von mir angewandten Grundsätze einsehen; werden erkennen, daß durch diese Grundsätze, zugleich mit dem Numerus, auch Spiel und Declamation so gut bestimmt werden, als Dinge dieser Art sich bestimmen lassen. Genau läßt sich hier freylich die Grenze nicht angeben; man kann weiter nichts, als vor den schon merklichern Ausschweifungen warnen und das Genie zum Suchen des jedesmahligen Besten und Wahrsten veranlassen. Wo, wie hier, ein so unendlich mannigfaltiges Mehr oder Weniger Statt findet, da sind natürlicher Weise alle Versuche zu völlig bestimmten Vorschriften vergeblich.

Acht und dreyßigster Brief.

Ist es ironisches oder ist es ernstliches Lob, daß Sie die Gründe, die ich dem versificirten Drama entgegengesetzt, für so fein erklären? Wenn Sie mir nur die Wahrheit dieser Gründe nicht läugnen; so mag immer Feinheit so viel als Schwäche heissen: ich erinnere Sie, daß der Numerus zur ganzen Wirkung des Drama nur ein einzelner Beytrag ist: daß so ein Beytrag schwach scheinen kann, ohne deßwegen unwirksam zu seyn; daß selbst die festeste Schnur nur ein Gewebe von Fasern ist, die die Hand eines Kindes zerpflückt, daß aber eben diese Fasern, in Eins verflochten, einen Herkules fesseln. Wohl untersucht, sind alle unsre mächtigsten Empfindungen, alle unsre lebhaftesten Vergnügungen, nichts als Resultate von Kleinigkeiten, deren jede an sich ohne Werth und Bedeutung scheint, aber darum nicht ist. — —

Daß mein Räsonnement wider die Verse Ihnen für die Oper so bange macht; das erklärt mir, was ich bisher nicht begriff: Ihre so eifrige, fast mögt ich sagen, leidenschaftliche Vertheidigung des

pantomimischen Schauspiels. Die Tonkunst ist für Sie die erste der Künste, und Sie erklären geradezu Ihre Verachtung gegen eine Kritik, die durch kalte Grübeleyen eine so entzückende Kunst von der Bühne verbannen und Ihnen eine Hauptquelle Ihres Vergnügens verstopfen wollte. Das wäre nun freylich von der Kritik sehr lieblos; aber ist es denn auch von Ihnen liebreich, ihr so etwas zuzutrauen? ihr, die doch schon gegen die Pantomime so nachsichtig war, und von deren Gewandtheit und Gefälligkeit Sie hätten hoffen dürfen, daß sie, auch für die Oper, irgend eine kleine Distinction zur Hand haben würde? — Es ist wahr: wenn im Drama schon die ruhigern Sylbenmaaße und die rednerische Declamation verwerflich seyn sollen; so scheint es, daß die so charakteristischen lyrischen Sylbenmaaße und die höchstvollendete Declamation, der Gesang, es noch weit mehr seyn müssen. Aber dieser Gesang, der eben auch jene Sylbenmaaße nothwendig macht, hat so unendlich viel Süßes; er fesselt und bezaubert durch den wohllüstigsten der feinern Sinne die Seele so sehr, versenkt sie so tief in den Genuß des Gegenwärtigen, daß man die Mißhelligkeit zwischen dem Ausdrucke und der auszudruckenden Seelenfassung, die Verwechslung des lyrischen Affects mit dem dramatischen, entweder nicht mehr bemerkt oder sie doch nicht achtet. Die Wahrheit der Darstellung wird freylich geschwächt, und in sofern auch die Wirkung; allein was auf dieser Seite verloren geht, wird auf der andren gewonnen; was an

Wahrheit mangelt, wird durch Schönheit vergütet. Selbst das Abgeschmackte des Plans, das Uibelzusammenhangende der Begebenheiten, das ganz Verfehlte mancher Empfindungen verbirgt sich; man wird das Grobe und Ungleiche des Fadens über den Perlen nicht inne, die der Tonkünstler an ihm aufgereiht hat. Mit einer so großen, so mächtigen Wirkung ist die, welche das bloße Sylbenmaaß hervorbringt, durchaus nicht in Vergleichung zu setzen. Die vornehmste Kraft, wodurch es wirkt, ist seine Harmonie mit der Fassung der Seele; wo diese, wie im Drama, fehlt, da bleibt nur das sinnliche Vergnügen übrig, welches regelmäßiger Fall und Klang dem Gehöre geben; und dieses Vergnügen ist viel zu matt, viel zu kalt, als daß es Wahrnehmung und Empfindung der mindesten Abweichung von der Wahrheit hindern oder sie wieder gut machen könnte. — Sie werden sagen, daß es gleichwohl versificirte Stücke gibt, die eine nicht gemeine Rührung bewirken, und ich räume das ein; allein ich frage: was ist der Grund dieser Rührung? Ist es, wie in der Oper, das Falsche selbst, das an die Stelle des Wahren trat? Oder ist es nicht vielmehr das, was dieses Falsche an der übrigen Wahrheit und Güte des Werks nicht hat verderben können? — Nehmen Sie der Oper ihr Falsches, und Sie haben ihre Wirkung vermindert; nehmen Sie es dem gesprochenen Drama, und Sie haben seine Wirkung erhöht. Das Ideal von beyden ist zu verschieden, um von einem auf das andre sicher schliessen zu können. —

Sie waren unzufrieden mit meinem etwas kühnen Urtheil über das Drama der Griechen, und suchten die Versification desselben auch aus dem Grunde zu rechtfertigen, weil dieses Drama eine Art von Oper und seine Declamation eine Art von Gesang gewesen. Ich hätte freylich dieses Umstandes erwähnen sollen, und ich würde mich dann — ob eben richtiger? steht dahin, aber doch sanfter und behuthsamer gefaßt; ich würde den Griechen nicht das wahre volle Ideal eines Drama, nur das Ideal eines reinen, mit keiner fremden Kunst verbundnen, bloß durch sich selbst wirkenden Drama abgesprochen haben. Damit wäre denn immer der Satz, auf den es mir einzig ankam, bestanden: das Beyspiel der Griechen hätte für uns nicht Gesetz seyn können; denn vielleicht war die Versification nur in ihrem besondern Ideal gegründet, nur der mitverbundenen Kunst wegen nothwendig, und ward in dem Augenblicke, da man diese absonderte, nicht bloß überflüßig, sondern selbst schädlich. — Machen Sie mit dieser sanftern, bessern Wendung, was Ihnen gut dünkt; nur sprechen Sie mich völlig von dem Verdachte frey, als ob ich die Griechen hätte herabwürdigen wollen. —

Gegen die Allgemeinheit der Regel von der Mäßigung der Action machen Sie zwey Erinnerungen, wovon ich die erste sogleich als völlig richtig erkenne. Der Schauspieler muß sich allerdings nach dem Dichter bequemen; und wenn einmahl das Stück versificirt ist — ich mögte denn doch be-

stimmter sagen: wenn es in einem zu charakteristischen Sylbenmaaße versificirt, wenn mit dem Numerus zugleich der ganze Ton der Sprache überspannt ist — so muß freylich auch das Spiel, eben wie die Declamation, über die Wahrheit hinausgehn. Das Nähmliche sagte uns Diderot mit der Anmerkung: daß man auf der Bühne entweder alles übertreiben müsse oder nichts; das Nähmliche hatte auch ich im Sinne, da ich die tragischen Schauspieler der Franzosen durch ihre Dichter rechtfertigte und einen Ekhoff wegen seiner zu großen Natur in gewissen strotzenden Charakteren tadelte *). Ein Widerspruch entsteht zwar immer durch eine solche Spannung der Action; aber er fällt doch weniger in die Sinne, ist einfacher, und ist aus beyden Ursachen unmerklicher, wenn wenigstens die ganze äußre Bezeichnung der Empfindungen zusammenstimmt, als wenn auch die Mittel zu dieser Bezeichnung, Worte, Rhythmus, Spiel, Declamation, eben so unter einander selbst im Streit sind, wie ein Theil derselben mit der Fassung der Seele. — Sie erkennen hieraus, daß der Gedanke gar nicht unglücklich war, lieber gegen die Versification, mit der so gern auch die übrigen Fehler verbunden sind und zum Theil verbunden seyn müssen, als so geradehin gegen ein gespanntes übertriebenes Spiel zu streiten. Ich habe das Uibel angegriffen, wo man es angreifen soll:

an

*) S. oben den 7ten Brief.

an der Wurzel, und ich würde gefehlt haben, wenn ich meine Ermahnung nur schlechtweg an den Schauspieler hätte richten wollen, ohne sie zugleich und vorzüglich an den Dichter zu richten.

Ihre zweyte Erinnerung beruht, wie ich glaube, auf einem Mißverstande. Die Beobachtung, daß bey gewissen Völkern eben das Natur ist, was bey uns Uiberspannung und Affectation wäre, trifft entweder nicht zum Ziele, oder wenn sie treffen soll, ist sie falsch. Gibt es denn, frag ich, bey jenen lebhaftern Völkern, die Sie im Sinne haben mögen, keinen Unterschied zwischen Tanz, Rednergesticulation und Spiel des Umgangs? keinen Unterschied zwischen Gesang, feyerlicher Declamation und Ton des Lebens? keinen zwischen Vers, erhöhtem Rhythmus und leichtem gewöhnlichen Numerus des Gesprächs? — denn alle diese Dinge, wie wir gesehen, stehen in wechselseitiger Beziehung und Verbindung. Wenn es überall, und besonders bey feinern, policirtern Völkern, jene Unterschiede gibt und geben muß; so folgt aus Ihrer Bemerkung keinesweges, daß nicht immer das wahre dramatische Spiel sich innerhalb gewisser Grenzen zu halten habe: es folgt nur, daß diese Grenzen nicht für jedes Volk dieselbigen sind; daß bey dem einen alles feuriger, kräftiger, erhöhter, bey dem andern alles kälter, schwächer, herabgestimmter ist. Und das führt denn zu einer Bemerkung, die schon öfter gemacht worden und die, ausser dem angeführten, auch noch ganz andre Gründe hat: daß nähmlich der ganze Werth eines Schau-

spielers nur von denjenigen kann gefühlt und beurtheilt werden, unter denen und nach denen er sich gebildet hat, und daß er in seinem vollen Glanze nur auf vaterländischen, nicht auf fremden Bühnen erscheinen kann. — Ich nehme, wie Sie sehen, ihre Erinnerung von dem wahren natürlichen Feuer gewisser Völker, nicht von dem falschen erkünstelten, das vielleicht in diesem und jenem Publikum Ton geworden. Was, aller Wahrscheinlichkeit nach, eben von der Bühne als Mißnatur ausging, das werden Sie doch nun nicht als wahre Natur der Bühne vorschreiben wollen? —

Ich schließe diese Reihe einzelner Erinnerungen mit noch Einer, die zwar Sie nicht veranlaßt haben, die aber hoffentlich Ihnen nicht mißfallen wird. Man hat gefragt: ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden, ob er Ton und Bewegung desselben nachahmen dürfe? und man hat über diese Frage noch neuerlich hin und her gestritten. Ich antworte darauf ja und nein, wie man will. Nein, insoferne Gedanken und Charakter in den meisten Rollen mit Gedanken und Charakter des geistlichen Redners durchaus nicht zusammenstimmen; und abermahls nein, in so ferne die beyden Gattungen, Drama und Rede, viel zu verschieden sind, als daß nicht auch die Action ganz verschieden seyn müßte. Die Personen des Drama tragen Gedanken vor, die eben jetzt erst entstehen; der Volkslehrer Gedanken, die er vorhin schon durchdacht hat: jene sind in wirklicher äußrer Unruhe und schwanken zwischen Ideen und Empfindungen

hin und her; dieser ist in äußrer Ruhe und hat mit seinem Einen Gegenstande auch nur Eine bleibende Hauptempfindung, die er nach Wohlgefallen ausbilden kann. In Hamlets Monolog über den Selbstmord ist der Gegenstand äußerst wichtig; die Stimmung der Seele ist ernst; Ton und Geberdenspiel haben Feyerlichkeit und Würde: und warum würde denn gleichwohl dieser Ton, dieses Gebehrdenspiel sich nicht für den Lehrstuhl schicken? Darum nicht: weil Hamlet ganz in sich selbst versenkt ist, eben jetzt erst nachgrübelt, von Idee auf Idee, von Zweifel auf Zweifel geräth, und weil diese Situation nie die eines öffentlichen Lehrers seyn kann. — Allein ich antworte auch ja, in so ferne nähmlich im Schauspiel sich Stellen finden können, die vorher schon von den Personen durchdacht wurden, die ohne Störung und Unterbrechung in ihrem Zusammenhange vorgetragen werden, die also im Grunde eben so gut sind, als Rede; und abermahls ja, in so ferne diese Stellen voller Würde, die Charaktere der Personen ernsthaft, edel, selbst erhaben seyn können. Die Ermahnungen, die der Hausvater des Diderot im zweyten Acte seiner Tochter und seinem Sohne gibt, sind solche vorher durchdachte, zusammenhangende Reden; sie haben zwar viel und innige Empfindung; aber wer wird auch Ton der Empfindung von den Lehrstühlen verbannen und den geistlichen Redner zum bloßen kalten Moralisten umschaffen wollen? Genug, daß die Empfindung, die in jenen Reden herrscht, von der edelsten Art, und daß

es ein weiser zärtlicher Vater ist, der diese Empfindung ausdruckt; ein Charakter, der mir unter allen, die ich kenne, der allerehrwürdigste scheint. Was kann also hier den geistlichen Redner hindern, das Theater zu seiner Schule, einen vortrefflichen Schauspieler zum Gegenstande seines Studiums zu machen? Und wenn doch nur Viele einen Aufresne oder einen Ekhoff gesehen hätten! wenn doch nur Viele fähig wären, das, was sie von einem solchen Manne sähen, zu fassen und nachzubilden! Ein bloßes unbedeutendes Händespiel bey dem Ton der Empfindung verlangen, heißt von dem Redner verlangen, daß er seinen Ton durch seine Bewegungen Lügen strafe: ausdrucken sollen seine Bewegungen immer, nur sollen sie gemäßigt, gesetzt seyn; und das waren in dem angegebenen und andern ähnlichen Fällen auch die eines Aufresne und eines Ekhoffs.

Neun und dreyßigster Brief.

Die Regel von der Leichtigkeit des Spiels, oder wenn Sie lieber wollen, die Warnung vor Uibertreibung und Spannung, die ich bisher, vielleicht nur zu weitläuftig, vorgetragen, hatte ihren Grund in dem Eigenthümlichen der dramatischen Gattung, die uns alles als werdend zeigt und eben daher keine entschiedne bleibende Stimmung der Seele, kein Verweilen bey einerley Empfindung, kein müssiges Ausbilden der Gedanken und Leidenschaften zuläßt. Hoffentlich werden Sie mich entschuldigen, wenn ich meine Vorschriften nicht auch auf die Unterarten dieser Gattung ausdehne, nicht auch davon rede, wie Trauerspiel, Lustspiel, Possenspiel müssen vorgestellt werden. Da ich bis jetzt mich immer an das Allgemeinere hielt, so darf ich diese schon speciellere Untersuchung als außer meinem Plane liegend ansehen; auch hätt' ich den Unterschied des Komischen und Ernsthaften schon bey Betrachtung der einzelnen Ausdrücke mitnehmen, nicht bis zur Betrachtung ihrer Verbindung aufsparen müssen. Daß ich diese Materie gleich vom Anfange vermied; davon ist die wahre Ursache die: weil ich bey eini-

gem Nachdenken inne ward, daß ich darüber nichts Neues, nichts Eigenes, wenigstens nichts, das der Rede werth wäre, würde vorbringen können. —

Wenn man, sagte ich, nicht überhaupt auf die Gattung, zu welcher ein Kunstwerk gehört, sondern auf seine besondre Beschaffenheit sieht; so kann man den Zusammenhang seiner sämmtlichen oder die Verbindung gewisser einzelner Theile betrachten. Jene Betrachtung ist wieder zwiefach; denn das Ganze, worüber man unterrichtet seyn will, ist entweder das Stück oder die Rolle. Dieses gibt die zwey Fragen: Was ist in Ansehung des Verhältnisses der einzelnen Rolle zur ganzen Anzahl der übrigen, und was in Ansehung des Verhältnisses einzelner Scenen zur ganzen Rolle zu beobachten? Sie merken wohl, daß ich abermahls die Betrachtung nur auf das Theater einschränke und auf kein anderes mimisches Kunstwerk Rücksicht nehme, als auf das Drama.

Auf die erstere der obigen Fragen antworte ich: daß der Schauspieler seine einzelne Rolle in die Verbindung aller hineinstudiren, die vom Dichter abgezielte Wirkung sowohl des ganzen Stücks, als der einzelnen Situationen fassen, und hieraus die wahre Haltung für seinen einzelnen Charakter finden, es sich bestimmen muß, welchen Grad des Ausdrucks er sich erlauben, wie weit er sich unter die Hauptpersonen hervorwagen dürfe. Ohne diesen sorgfältigen Rückblick aufs Ganze, ohne diese richtige Schätzung des Antheils, den die einzelne Rolle an dem Totaleindrucke hat, ohne diese frey-

willige bescheidne Unterordnung, wird die Wirkung, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens gestört und gehindert. Dieser Erfolg ist schon da sichtbar, wo durch das Spiel der verschiednen Personen keine eigentliche Disharmonie der Empfindungen entstehen, nur der Ausdruck derjenigen geschwächt werden kann, auf die jetzt unsre Aufmerksamkeit vorzüglich geheftet seyn sollte. So z. B. kann Horatio, wo er mit Hamlet zugleich das Gespenst erblickt, durch einen zu lebhaften heftigen Ausdruck unser Auge zwischen sich und dem Prinzen theilen, vielleicht auch ganz von diesem zurückziehn: selbst schon vorher, bey der ersten Erscheinung des Gespenstes, kann er den Ausdruck so sehr verstärken, daß er den Prinzen in die Nothwendigkeit setzt, entweder bloß das nähmliche Spiel zu wiederhohlen oder es auch unnatürlich zu übertreiben. Aber noch weit sichtbarer ist jener Erfolg, wo ernsthafte mit komischen Charakteren vermengt, muntre und rührende Scenen durcheinander geworfen sind. Auch wenn der Dichter sich noch so sorgfältig vor einer widrigen Mischung dieser Scenen gehüthet, den immer unangenehmen Sprung vom edlen Ernsthaften aufs niedrige Possenhafte noch so geschickt vermieden hat, so kann doch der Schauspieler durch unzeitig angebrachte Lazzi ihm alles zu Grunde richten. Eben jetzt z. B. geschieht eine rührende Erkennung; wir sind zur sanftesten, zärtlichsten, wollüstigsten Empfindung gestimmt: plötzlich hat eine der komischen Nebenpersonen den unglücklichen Einfall, uns durch eine lächerliche, zwar dem Charak-

ter aber nicht der Scene anpassende, Grimasse zu zerstreuen: und sogleich sind Zärtlichkeit und Rührung bey allen Zuschauern dahin; bey dem gleichgiltigern, weil er lacht, und bey dem empfindlichern, weil er sich ärgert. — Wird dieser Fehler in dem Stücke zu oft begangen, oder werden überhaupt die komischen Charaktere mit zu viel, die ernsthaften mit zu wenig Feuer gespielt; so wird die ganze Wirkung, auf die das Stück berechnet war und die allein es vollkommen hervorbringen konnte, vernichtet. Der Dichter hatte das Komische nur hineingeflochten, um dann und wann die Seele zu ermuntern, um rührende Scenen, die er folgen ließ, durch einen sanften Contrast mehr hervorzuheben; und so als leichte Nüancirung thaten die muntern Züge vielleicht die glücklichste Wirkung: aber alles wird Wust und Unsinn, wenn die komischen Charaktere sichs in den Kopf setzen, hervorzuglänzen, wenn die Nebenfiguren sich aus dem halberleuchteten Hintergrunde unter die Hauptfiguren in den Vorgrund drängen, ja wohl gar diese Hauptfiguren in den Hintergrund, in den Schatten zurücktreiben. Man sieht dann und weiß nicht mehr, was man sieht; man hat nur noch Mahlerey, aber kein Gemählde mehr vor sich; man erblickt einen wilden unordentlichen Haufen von Menschen, der sich zu keinen Gruppen verbindet; kurz, man vermißt das wesentlichste Erforderniß jedes Kunstwerks: Absicht, Einheit, Zusammensetzung.

Was den widrigen Eindruck dieser verfehlten Haltung des Ganzen noch widriger macht, ist die

Hinzukunft eines andern Fehlers: wenn nähmlich der Schauspieler, um hervorzuglänzen, seinen Charakter nicht bloß übertreibt, sondern verfälscht. Auf den verschiednen Bühnen, auf welchen ich bisher den Hausvater des Diderot habe vorstellen sehen, ist dieses noch immer mehr oder minder der Fall mit dem Commthur d'Aulnoi gewesen. Die Schauspieler schienen sichs zum Gesetz gemacht zu haben, diesen Charakter schlechterdings auf den Kopf zu stellen: und wenn Diderot einer solchen Vorstellung hätte beywohnen sollen; er hätte, bey seiner Unkunde des Teutschen, nothwendig glauben müssen, daß man ihm seinen ganzen Commthur herausgeworfen und, zur Belustigung eines geschmackvollen Parterre, eine Art von Possenreisser hineingebracht hätte. Gleich mit dem Anzuge fing man die Umbildung an; statt des simplen Kleides mit einer glatten Dresse, das Diderot diesem Charakter allenfalls verstatten will *), war gleich der erste Schauspieler, den ich in dieser Rolle sah, auf eine lächerliche Art so über und über mit Golde beklebt, daß man kaum hier und da die Scharlachfarbe des Sammts erkannte. Der Mann hatte das volle Ansehen eines Bouffon, und was noch ärger war, auch das Spiel eines Bouffon. Aus dem schleichenden, hämischen, neckenden, schadenfrohen, über seine Tücke sich innerlich kitzelnden, nur dann und wann augenblicklich aufbrausenden Manne, der die ganze üble Laune eines Müssig-

*) S. Theater Th. 2. S. 313 der neuen teutsch. Ausg.

gängers und eines Hagestolzen in sich vereinigt, ward ein herumtobender Poltrer, ein pöbelhafter Gesichterschneider, ein lauter grimassirender Lacher; kurz, ein Mann, von dem es unbegreiflich war, wie er in so eine Familie, nur in so eine Gesellschaft kam, oder wie ihm irgend jemand mit Achtung begegnen konnte. Durch diese unglückliche Umschaffung verlor nicht allein der Charakter selbst; auch alle die Situationen verloren, in denen er vorkam; und da die in andern Scenen kaum erregten Empfindungen nicht gehörig unterhalten und fortgepflanzt wurden, so verlor natürlicher Weise das ganze Stück. Nur der Verdruß über den bittern, die Furcht vor dem heimtückischen, die Verachtung gegen dem eingeschränkten, der Zorn über den triumphirenden Mann — Empfindungen, die auch da noch fortdauren müßten, wo wir uns des Lächelns oder selbst des Lachens nicht erwehren könnten — nur diese und ähnliche Empfindungen passen in die Harmonie aller übrigen, dienen sie zu heben, zu verstärken, zu unterstützen; lautes Auflachen über Possen muß sie nothwendig sehr unangenehm unterbrechen oder auch gänzlich zerstören.

Ich weiß wohl, daß zu diesem Hineindenken einer Rolle in die Verbindung mit den übrigen, zu diesem Gefühle der höchsten Wirkung des Ganzen, wodurch die Haltung der Theile bestimmt werden muß, zu dieser Erklärung jedes einzelnen Charakters aus der Gesellschaft aller, ein gewisser durchdringender tieferer Blick gehört, den die Natur nicht jedem, auch sonst Talentvollen, Künstler verliehen

hat, ja der vielleicht diejenige ihrer Gaben ist, womit sie am sparsamsten haushält. Aber eben das müßte, meines Bedünkens, das Hauptgeschäft jedes Vorstehers einer Bühne seyn, daß er den weniger einsichtsvollen Schauspieler leitete, ihn aus der Idee des Ganzen belehrte, ihm seine wahre Stelle in jeder Gruppe anwiese, ihn, wo er ausschweifen wollte, in Schranken hielte. — Doch freylich sind das nur Träume, so lange noch auf unsern meisten Bühnen entweder volle Anarchie oder ein unwissender Dictator herrscht, der weiter von keinem Berufe weiß, als für alle zu gewinnen, und nachdem es gut oder übel geht, die Gläubiger sich gedulden oder nicht gedulden, entweder für alle zu verzehren oder sich für alle einsperren zn lassen: Es sind Träume, so lange auch der einsichtsvollste Directeur immer nur für Abwechselung, für Neuigkeiten sorgen, und wenn sichs bey der Probe des Stücks ergibt, daß jeder seine Rolle nur einigermassen gelernt hat, geschwinde zur Aufführung schreiten muß, freylich nicht um Beyfall, aber um Brot zu haben: Es sind Träume, so lange der Schauspieler, der sich nur einigermaßen fühlt, sich stolz der Belehrung entzieht und sich einer Unterordnung schämt, ohne die doch unmöglich eine Menge zusammenarbeitender Künstler etwas nur Mittelmäßiges, geschweige denn etwas Vortrefliches, leisten kann; so lange jeder nur für sich glänzen, nur für seine Person beklatscht seyn will, mehr sich auf sein natürliches rohes Talent, als auf seine Ausbildung, seine Beurtheilung, zu Gute thun, und wenn nur die

Menge Beyfall gibt, auf das Achselzucken des feinern Kenners nicht Acht hat. —

So wie die einzelne Rolle in das Ganze des Stücks, eben so muß man die einzelnen Scenen in das Ganze der Rolle hineindenken. Auch hier wird die Vergleichung der Theile dem Schauspieler so manches Licht, so manchen Aufschluß geben, wird ihn über den wahren Sinn so mancher Stelle und eben dadurch über den wahren Ton, womit sie zu sagen, über die wahre Nüance, womit sie zu spielen ist, unterrichten. Der wichtigste Vortheil wird aber auch hier wieder seyn, daß der Schauspieler sein Feuer gehörig vertheilen, hier es mäßigen, dort es verstärken und so die wahre Haltung des Charakters herausbringen lerne. Eine Rede kann schon sehr lebhaft, sehr voll Affect seyn; aber in der und jener Scene folgt eine noch lebhaftere, noch affectvollere: und wenn nun da der Schauspieler auf jene allein sieht, sich von seinem Feuer hinreißen läßt und sie mit aller ihm möglichen Stärke vorträgt; woher will er die noch größere Stärke für die folgende Scene nehmen? Er wird entweder die Gradation gänzlich verfehlen, oder alle Gesetze der Schönheit, alle Regeln des Anstands verletzen müssen. Beaumarchais hat schon vor der fürchterlichen Scene des vierten Acts, wo sich ihm Clavigos ganze Verrätherey enthüllt, zu sehr heftigen Ausbrüchen Gelegenheit; besonders in der gleich vorhergehenden Scene, wo er am Busen Mariens, die er in seinen Armen hält, feyerlich zu Gott und allen Heiligen schwört, daß er sie an ihrem Verrä-

ther rächen wolle. Er sage diese Stelle zu wild, mit zu heftigem Feuer; und er wird Mühe haben, die nachfolgenden so viel stärkern, so viel erschütterndern Stellen gehörig gegen sie abzusetzen. Er wird Gefahr laufen, wenn er die ganze Erhöhung des Affectes ausdrucken will, eben so Cannibalisch, und also für den feinern gesittetern Zuhörer eben so anstößig, zu spielen, als er in der einen seiner Reden Cannibalisch und anstößig spricht. — Doch muß auch die Furcht, sein Feuer zum voraus zu verschwenden, nicht allzuweit gehn; der Schauspieler muß in allen übrigen Scenen matt bleiben, um die Hauptscene mit desto größerm Nachdruck herauszuheben. Ein solches zu weit getriebnes, zu geitziges Aufsparen des Feuers ist in der That Maxime gewisser Schauspieler, und ich selbst habe einmahl die Rolle des Beaumarchais gar sehr verlieren sehen, weil sich der Schauspieler zu ängstlich auf die Hauptscene nach erhaltenem Briefe schonte. Selbst die obenerwähnte so empfindungsvolle Stelle an Mariens Busen ward mit einer Kälte des Tons, mit einer Gleichgiltigkeit der Mine gesprochen, nach welcher man die gleichfolgende außerordentliche Hitze des Spiels nimmermehr hätte erwarten sollen. Freylich war nun der Schlag um so heftiger und gewaltsamer, aber er betäubte mehr, als er schmerzte; und ein paar vorbereitende immer stärkere Schläge würden sicher größere Wirkung gethan haben, als dieser Eine.

Vielleicht, mein Freund, gibt es der practischen Bemerkungen noch viele, die eben hier ihren Platz finden würden; allein nach unserm einmahl

gemachten Vertrage müssen Sie schon zufrieden seyn, wenn ich nicht alle Fächer, die ich Ihnen baue, auch fülle. In der That fällt mir auch jetzt keine Bemerkung bey, die entweder allgemein genug wäre, daß sie zu meinem Plane gehörte, oder wichtig genug, daß ich sie hineinziehen mögte. Indessen wird auch schon das Wenige, was ich gesagt habe, hinreichen, Sie über die Giltigkeit derjenigen Probe urtheilen zu lassen, die man uns als einzig für die Güte eines Stücks entscheidend angibt, und die doch so äußerst zweifelhaft ist. Diese Probe soll nicht die Lesung, sondern die wirkliche Aufführung seyn. Allerdings die sicherste, die entscheidendste Probe, wenn wir nur erst Bühnen hätten, auf welchen es für jede Art von Charakteren Personen von vollkommnem Talent und vollkommner Beurtheilung gäbe; Bühnen, wo weder Unwissenheit, noch Sorglosigkeit, noch Parteylichkeit die Rollen unrecht vertheilten, und jeder das, was er mit der sorgfältigsten Aufmerksamkeit durchdacht, mit der gewissenhaftesten Treue gelernt hätte, in seinem beßten, glücklichsten Augenblick spielte. Aber wenn es Bühnen dieser Art nirgends als in Utopien, wenigstens sicher noch nicht bey uns gibt; wenn dem einen Schauspieler alles Talent fehlt, der andre an seinem unrechten Platze steht, wieder der andere nicht genug Gedächtniß oder nicht genug Beurtheilung hat; wenn bald Einer, bald Mehrere, bald Alle die Harmonie des Schauspiels zerreißen, die abgezielte Wirkung des Ganzen verdrehen, vernichten; wenn, nach einer so häufigen Erfahrung, ein und dasselbe Stück auf zwey

verschiednen Bühnen sich durchaus nicht mehr ähnlich sieht, oder von eben den Zuschauern, die es vor zehn Jahren nicht ausspielen ließen, jetzt mit lautem Beyfall bis in den Himmel erhoben wird: werd ich da Unrecht haben, wenn ich die Probe des Lesens der Probe der Aufführung ohne Bedenken vorziehe? Nur muß freylich der Leser, dessen Urtheil entscheiden soll, ein Mann von eben so lebhafter Phantasie als feinem Gefühl seyn; ein Mann, der immer im Geist auf der Bühne ist, die Personen sich nicht bloß denkt, sondern sie vor sich sieht und gleichsam in ihrem Nahmen jede Rolle so spielt, wie sie nach der Idee ihrer Vollkommenheit gespielt werden müßte. Es ist eine Bemerkung, die schon sonst gemacht worden: daß manches Stück nur darum sowohl sich ausnimmt, weil seine Mittelmäßigkeit sich so ganz zur Mittelmäßigkeit der Schauspieler paßt, manches nur darum zu Grunde geht weil Garriks oder Ekhofe erfordert würden, um es ganz zu verstehn und zu fühlen*). Wär es aber nicht äußerst ungerecht, wegen der Eingeschränktheit der Schauspieler, den vortreflichen Dichter hinter den mittelmäßigen zurücksetzen zu wollen? Wär es nicht, eben so ungerecht, als die göttlichste Composition eines Bach zu verwerfen, weil ein Stümper uns die Ohren damit zerreißt, und irgend ein Alltagsstück vorzuziehen, weil das auch der mittelmäßigste Spieler herausbringt?

*) Noch andre Gründe gibt davon Lessing an. Hamb. Dramat. Th. 1. S. 104.

Vierzigster Brief.

So gar leicht, als die Beantwortung der vorigen Fragen, wird uns wohl die Beantwortung der letzten nicht werden: derjenigen, mein ich, die sich auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden bezieht.

Die erste sich hier darbiethende Bemerkung ist: daß man in Stellen, welche Malerey erlauben, auf die Hauptzüge merken, nur diese durch das Gebehrdenspiel darstellen, oder vielmehr die andern bestimmenden Nebenzüge mit jenen Hauptzügen zusammenfassen, nicht sie trennen, nicht sie einzeln angeben muß. Ohne Beobachtung dieser Regel verliert nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Schönheit des Spiels; es wird nicht nur unnatürlich, sondern auch kraus, überladen, verwickelt. Ich machte schon ehemahls eine ähnliche Bemerkung für die Composition des Gesangs *), und ich hätte sie eben so gut auf die ganze Kunst der Declamation erstrecken können. Wenn die

*) S. Ueber die musik. Malerey. S. 42.

die Sprache, aus Unvermögen alles zugleich zu sagen, die Gedanken in Theile zerlegt, die Bilder in einzelne Züge auflöst; so faßt dagegen die Imagination auf einmahl das Ganze, hält sich an die Hauptidee, in welcher sich alle übrigen sammeln, und sucht nur von dieser das Bild oder den Eindruck durch Ton und Gebehrdenspiel darzustellen. Der Gedanke vom Cäsar, dessen Antliz den Mörder liebreich straft, wird uns zwar von dem Dichter in mehrern Worten gegeben; aber er ist dennoch nur Einer: das Strafende ist mit dem Liebreichen des Blicks und Beydes mit der Richtung desselben auf den Mörder innig verbunden, und muß eben so verbunden in Ton und Gebehrde ausgedruckt werden. Es wäre lächerlich, oder mehr als lächerlich, läppisch, jedem dieser Worte seinen eigenen Ausdruck zu geben, die Idee des Mörders mit einem rauhen Mißlaut der Wuth, des Liebreichen mit einem sanften leisen Lispeln, des Strafens mit einer ernsten Festigkeit des Tons zu bezeichnen; erst die Faust, gleichsam zum Dolchstoße, mit grimmigem Blick zu erheben, dann die Hand mit gerührter Liebevoller Mine vorwärts zu strecken, dann sie wieder strafend emporzuheben und auf der Stirne den strengen Ernst des unerbittlichen Richters zu zeigen. Eine so schnelle Folge so entgegengesetzter Ausdrücke wäre auch schon darum verwerflich, weil die Phantasie, wie biegsam und mächtig sie immer sey, doch weder biegsam noch mächtig genug ist, um der Seele so ganz verschiedne Fassungen unmittelbar hinter einander

zu geben. Ein so plötzlich abgeändertes Spiel kann nie etwas mehr als Kunst, und zwar mißverstandne verfehlte Kunst seyn: denn echte vollendete Kunst entfernt sich nie von der Natur; sie stellt sie getreu so dar, wie sie ist, aber freylich in Graden der Vollkommenheit, worin sie uns nur sehr selten, nur in ihren glücklichsten Augenblicken, erscheint.

Was ich hier sage, berührt schon die Hauptregel von der Continuität des Spiels, und zwar den wichtigsten, merkwürdigsten Punct derselben. Ehe ich diesen ausführe, lassen Sie mich von den mehrern Regeln, die jene Hauptregel befaßt, einige der leichtesten kurz voranschicken.

In der Rede gibt es, wie bekannt, mehrere Unterbrechungen, Stillstände von bald längerer bald kürzerer Dauer, während welcher wir den Gemüthszustand der Personen nur errathen, nicht hören. Im Gebehrdenspiel gibt es dergleichen Stillstände nicht; das Auge hat in einem fort, mit den Personen selbst, auch den Ausdruck ihrer Gesinnungen, ihrer Empfindungen vor sich; jeder Anblick in jedem Moment ist bedeutend, sey es durch wirklichen Ausdruck eines bestimmten Affects, oder selbst durch Ruhe, durch Gleichgiltigkeit, durch Zerstreuung. Gleichgiltigkeit und Zerstreuung müssen also nie dem Schauspieler, immer der Vorgestellten Person gehören: sind sie dieser, nach ihrem Charakter und ihrer Lage, unnatürlich; so ist die kleinste Pause im Ausdruck Pause in der Illusion, und die Illusion, die das Leben des Stücks ist, darf nicht

zu oft durch Ohnmacht unterbrochen werden, oder es ist Gefahr, daß sie hinstirbt. Der Schauspieler hüthe sich daher, daß er, nach gesprochner Rede, sich nicht bis zum nächsten Merkworte vernachläßige; er bedenke, daß wir mit eben dem Auge, welches wir auf die jetzt redende Person richten, auch auf ihn einen spähenden Seitenblick werfen; und vor allem hüthe er sich, daß er nicht müßig in Paterre und Logen umhergaffe. Alles Uibrige, was er vornimmt, kann nach Beschaffenheit der Umstände seiner Rolle gemäß, kann dem Charakter natürlich seyn; dieses Einzige ist in keinem Falle natürlich: denn die Zuschauer sind für die handelnden Personen schlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt. „Man „muß sich, sagt Diderot*), an dem Rande der „Bühne eine große Mauer vorstellen, durch die das „Parterre abgesondert wird; man muß spielen, als „ob der Vorhang gar nicht aufgezogen würde."

Mehr noch, als dem zu dreisten Schauspieler, mögt ich die Idee dieser Mauer dem zu Furchtsamen wünschen: er würde dadurch vor einer gewissen Steifigkeit der Bewegungen, vor einem gewissen zu Abgesetzten, zu Vereinzelten, zu Maschinenmäßigen des Spiels bewahrt werden, das nicht minder gegen die Wahrheit, als gegen die Grazie ist. Jede Folge von Veränderungen, die keine merkliche Bewegung der Seele bewirken, muß überall durch gewisse mittlere Zustände und Veränderungen

*) Theater. Angef. Ausg. Th. 2. S. 250.

fortgehen; es mag nun Ruhe auf Thätigkeit, oder Thätigkeit auf Ruhe, oder eine Thätigkeit auf die andre folgen. Um ein Beyspiel nur von dem letztern Falle zu geben, — denn ich erinnre mich, über dieser Materie schon sonst gesprochen zu haben *) — so denken Sie sich einen Menschen, der das Gespräch mit seinem Mitunterredner abbricht, nicht weil er durch irgend einen äußren Vorfall abgerufen an irgend ein vergeßnes wichtiges Geschäft plötzlich erinnert wird, sondern weil die Materie des Gesprächs sich erschöpft, das Interesse daran erstirbt: wird dieser Mensch bis zum letzten Worte seine anfängliche Richtung behalten und sich dann auf einmahl zum Weggehen umdrehn? Oder wird er nicht viel mehr beyde verschiedene Richtungen durch eine gewisse mittlere Richtung zusammenhängen, verschmelzen? Wird er nicht, vor geendigter Rede, schon Anstalten zum Weggehen machen, die vorletzten Worte in halber Wendung gegen den Mitunterredner hin, die letzten noch mitten im Abgehen sprechen? — Die Seele gleitet hier von der Idee des noch daurenden zur Idee des geendigten Gesprächs, von der Idee des Bleibens zur Idee des Weggehens gemach und Stufenweise hinüber, so daß sie allmählig, wie sie die eine faßt, die andre verläßt: und eben so sanft, eben so allmählig müssen natürlicher Weise auch die zustimmenden körperlichen Veränderungen sich an einander hängen.

*) S. den zehnten Brief. Th. 1.

So sehr dieses anders ist, wo der Mensch durch irgend einen unerwarteten sinnlichen Eindruck, durch irgend ein der Phantasie sich plötzlich darbiethendes Bild aus seiner Ruhe geweckt wird; so werden Sie doch nie finden, daß gleich im ersten Augenblicke eine ganz bestimmte Richtung der Thätigkeit, ein ganz entschiedner einfacher Affect, der Begierde, des Abscheues, des Vergnügens, des Mißfallens, entstünde. Wie der Verstand, wenn er statt einer Idee, mit der er sich als Wahrheit beruhigt hatte, die ganz entgegengesetzte annehmen soll, nothwendig erst durch den Zweifel hindurch muß, so muß das Herz, wenn es aus seiner Ruhe in irgend eine bestimmte Leidenschaft plötzlich soll versetzt werden, nothwendig erst durch einen Zustand der Verwirrung hindurch. Dieser Zustand kann länger oder kürzer anhalten, kann in gewissen Fällen so schwach und unbedeutend seyn, daß man ihn kaum bemerkt; aber nach allen Beyspielen, so viel mir ihrer vorschweben, kann er nie fehlen. — Denken Sie sich den Affect, in den die Seele gerathen soll, nur in einem höhern Grade der Stärke, der Lebhaftigkeit: und Sie werden finden, daß allemahl der Gegenstand, der ihn bewirkt, in dem ersten Augenblick eine Art von Schrecken erregt; angenehmes oder widriges, nachdem der Affect entweder Zorn oder Furcht oder Freude oder irgend ein andrer ist, das gilt gleich. Schrecken aber ist allemahl mit Erstaunen, also mit einer Art von Unglauben, von Unentschiedenheit, von Hin- und Herschwanken der Seele verbunden: und wie schnell auch dieser Unglau-

be sich verlieren, wie bald das Schwanken den Uiberschwung nach dieser oder jener Seite hin gewinnen mag; so muß doch immer, bis es geschieht, ein Augenblick Zeit verstreichen, und eh es geschieht, kann unmöglich in der Seele bloße Rettungsbegierde oder bloßer Zorn oder irgend sonst eine reine Empfindung herrschen. Daher denn auch das erste augenblickliche Stillstehen, Anstarren, Taumeln, Hin- und Herwenden jedes Erschrocknen, das sich bey geringern Graden in ein unmerkliches Verweilen, nach einem kleinen gleich unmerklichen Zusammenfahren, verwandelt.

Kehren Sie den Fall, von dem hier die Rede war, um; lassen Sie Affect den Zustand seyn, aus welchem sich die Seele zur Ruhe, zum Gleichgewicht zurückfinden soll: und Sie erkennen sogleich, daß hier der Uibergang anders nicht, als durch ein allmähliges Sinken und Abschwächen der Empfindung, geschehen kann. Auf eine nur etwas lebhafte Regung kann nicht sogleich volle Stille, auf seine heftige Erschütterung nicht sogleich ein Zustand folgen, der sich schon merklich der Ruhe nähert. — Vermuthlich erinnern Sie sich noch einer Stelle in Zemire und Azor, wo die Ungeschicklichkeit des Schauspielers, der plötzlich aus Empfindung in ruhigen kalten Gehorsam überging, Ihnen so außerordentlich auffiel. Zemirens Vater, der entschlossen ist, dem Ungeheuer lieber sich selbst, als eines seiner Kinder zu übergeben, bereitet sich mit schwerem Muthe zur Abreise und will nur noch seinen Töchtern ein Zeugniß der Liebe mit

einem kurzen Worte der Ermahnung zurücklassen. — Er fordert Feder und Dinte. Ali, der ihm so eben mit der furchtsamsten wehmüthigsten Mine von dem gefahrvollen Entschlusse abrieth, hört kaum den Befehl seines Herrn, der doch so sanft, mit so ruhiger Stimme gesprochen wird; so ist aller Ausdruck von seinem Gesichte wie weggehaucht; er geht mit dem Schalle des Wortes, ohne das mindeste Zaudern, ohne das kleinste Achselzucken des Leidens, ohne die ersten Schritte nur um ein weniges anzuhalten oder einen Blick nach seinen Herrn zurückzuwerfen, gerade vor sich weg in das Seitenzimmer, um das Befohlne herbeyzuschaffen. Ein so schnelles Aufhören der Empfindung, ein so plötzliches Uibergehen zur vollen Gemüthsruhe schien Ihnen mit Recht bis zum Lächerlichen possierlich. Aber eben das, was von der vollen Gemüthsruhe gilt, gilt bey heftigern gewaltsamern Affecten auch von einem schon zu merklichen Grade derselben. Auch wenn dieser zu plötzlich auf den Sturm der Leidenschaft folgt, vermissen wir zu unsrem Verdrusse das Stetige, das Allmählige, das hier überall Gesetz der Natur ist.

Lassen Sie einen stolzen edlen Mann auf eine höchstempfindliche Art an seiner Ehre gekränkt und seine ganze Seele zu der wildesten Wuth empört seyn: so sehr er in dieser Lage nach Rache dürstet, so augenblicklich er sie an dem Niederträchtigen nehmen würde, wenn er ihn vor sich hätte; so kann er doch unmöglich, in dem ersten bittersten Gefühl seiner Kränkung, schon einen weit ausse-

henden Plan oder nur überhaupt einen Plan dazu machen. Dieser Plan mögte so leicht und so einfach seyn, als er wollte; er würde dennoch einen Grad von Besonnenheit, von Gemüthsfassung voraussetzen, dessen der Beleidigte jetzt noch unfähig ist. Es müssen nothwendig, nach dem ersten Ausbruche seines Affects, wenigstens Augenblicke verstreichen, ehe er von der Art, wie er seine Rache ausführen will, nur irgend eine Idee fassen kann. — Otto von Wittelsbach hat jetzt eben den verrätherischen Brief Kaiser Philipps gehört; der unterschriebene Nahme des Treulosen tönt ihm kaum in die Ohren, so fährt er wüthend auf und bricht in die fürchterlichen Worte aus: „Philipp sey das Jubelgeschrey der „Hölle, wenn ein Undankbarer verdammt wird!" *) Die unmittelbar folgenden Worte: „Gib mir „den Brief!" wenden sich an den ehrwürdigen Friedrich von Reuß und scheinen schon mit Aussicht auf irgend eine mögliche Art von Rache gesprochen zu werden. Fragen Sie nun sich selbst, was Ihnen besser gefallen würde: daß der Schauspieler diese Worte eben so unmittelbar, als sie auf dem Blatte folgen, nach jener Rede herausstieße? daß er sogleich nach der Erschütterung, womit er die schrecklichste Verwünschung aussprach, die Wildheit seiner verzerrten Züge milderte und die Hand zum Hinnehmen des Briefes ausstreck-

*) Dritter Act, S. 112.

te? Oder daß er vorher eine kleine, wenn auch noch so kurzdaurende, Pause machte, ein Paar heftige große Schritte umherginge und dann erst jene Worte sagte, die gleichsam ein kurzes Wiederaufleben der Besonnenheit sind? Diese Besonnenheit selbst mögte dann, so bald sie wollte, wieder verschwinden; ihre längere Fortdauer wäre sogar gegen die Natur, gegen die Wahrheit; es wäre widersinnig, daß die heftigste aller Leidenschaften so gar schnell sollte verbraust seyn, ohne in neuen Gluhtströmen wieder hervorzubrechen. — —

Das Bisherige betraf die ununterbrochene Fortsetzung des Spiels, die Verbindung mehrerer ruhiger Thätigkeiten, den Uibergang aus der Ruhe in den Affect und zurück aus dem Affect in die Ruhe. Was wir jetzt noch zu untersuchen haben, ist die oben schon berührte Hauptfrage von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen. Ob ich diese Frage deutlich und befriedigend werde beantworten können, das steht dahin; aber davon halte ich mich überzeugt, daß die Antwort, wenn sie sich geben liesse, für den Schauspieler von Nutzen seyn müßte. Sie würde ihn, denk ich, so oft über die wahre Nuance, über die den wahren Grad des Ausdrucks belehren; würde ihn so oft an die Nothwendigkeit einer Pause erinnern, und ihm mit der Dauer derselben ohngefähr auch die Folge der Bewegungen angeben, womit er sie auszufüllen hätte; würde ihn auf die Erfindung des richtigen Zwischenspiels während der Reden seines Mitspie

lers führen, da diese Reden nicht selten so lang sind, oder doch so ganz verschiedene Gesinnungen veranlassen, daß unmöglich das Zwischenspiel bloße Fortsetzung des vorhergehenden Ausdrucks seyn kann. Dieser letzte Nutzen würde sich vorzüglich bey der Aufführung versificirter Trauerspiele zeigen, deren Dialog auch dadurch so unnatürlich ist, daß die Reden der Personen fast immer zu viel enthalten, zu weit ausgesponnen, zu lange fortgesetzt werden.

Ein und vierzigster Brief.

Es kommt, sagen Sie, bey der Schnelligkeit, womit eine Flamme emporschlagen und wieder verschwinden soll, auf die Beschaffenheit der Materie an, die der Funken ergreift. Die eine ist wenig oder gar nicht brennbar; die andre ist feucht; die dritte ist feuerfangend. Wird es nicht eben so bey der Schnelligkeit, womit eine Leidenschaft sich erzeugen und wieder ersterben soll, auf den Umstand ankommen, wie sehr oder wie wenig die Seele, nach ihrem allgemeinen Charakter oder nach ihrer jedesmahligen besondern Lage, für die Leidenschaft gestimmt ist? — Dieser Gedanke an sich ist sehr einleuchtend wahr; allein ich zweifle, daß Sie damit den möglichen ganz unmittelbaren Uibergang aus Gemüthsruhe in lebhaftere bestimmte Affecten werden beweisen können. Wenn in den dunklern Gegenden der Seele, uns selbst vielleicht unbewußt und Andern unmerklich, sich schon nahe Dispositionen zur Erzeugung gewisser Affecten finden; wenn der Mensch schon heimlich zur Freude, zur Traurigkeit, zum Verdruß, zu irgend einer andern Em-

pfindung aufgelegt ist; so wird er sie freylich auf den ersten Anlaß, und vielleicht augenblicklich mit einer sichtbaren Lebhaftigkeit äußern. Aber dann ist ja die Bedingung, die ich voraussetzte, die völlige Seelenstille, nicht mehr vorhanden; die angenommene Ruhe ist ja nur Täuschung, nur Schein, und der ganze Uibergang geschieht ja nur von einem geringern zu einem höhern Grade.

Doch vielleicht ist es eben dieß, was Sie mit Ihrem Einwurfe sagen wollen. Vielleicht ist der eigentliche Sinn desselben: daß volle Gemüthsruhe, volles Gleichgewicht der Seele, eine Idee ist, der kein wirklicher Zustand entspricht; daß Lage oder Charakter immer schon eine geheime Aufgelegtheit zur Erzeugung gewisser Affecten hervorbringen, und daß diese Aufgelegtheit anders nichts als das schon Vorhandenseyn gewisser unmerklicher Regungen seyn kann, die, wenn sie mehr Nahrung, Leben, Fülle gewinnen, zu eigentlichen wahren Affecten werden. In dieser Idee, wenn es wirklich die Ihrige ist, bin ich völlig auf Ihrer Seite; der Zustand des ganz unentschiednen Gleichgewichtes ist auch mir bloßer Schein: allein in Untersuchungen, die sich so ganz vom Scheine nähren, glaubt ich den Schein eben nicht verlassen zu dürfen. Indessen, wenn es Ihnen so besser dünkt, so setzen Sie überall statt Gemüthsruhe: unmerkliche Seelenregung, und ziehen Sie dann das, was von jener gesagt wurde, zu der jetzt folgenden Lehre von der Verbindung mehrerer leidenschaftlicher Bewegungen.

Diese mehrern Bewegungen können nur eins von beydem seyn: einartig oder verschiedenartig. Sind sie das erstere, so liegt der ganze Unterschied zwischen ihnen bloß in Stärke und Schwäche, und die möglichen Arten ihrer Verbindung sind: Anschwellen und Abnehmen. Das Abnehmen, wenn es durch allmähliges Zurücksinken zur Ruhe geschehen soll, haben wir schon betrachtet; wenn es durch Zwischenkunft anderer Affecten soll bewirkt werden, gehört es in die Lehre von der Verbindung fremdartiger Empfindungen: mit hin bleibt hier nichts, als die Betrachtung des Anschwellens, übrig. Soll dieses durch unmerkliche Grade geschehen; so ist die einzige Erinnerung, die man dem Schauspieler geben kann: daß er die wesentlichsten, eigensten Züge jedes Affectes merken und eben durch Verstärkung von diesen die Erhöhung bezeichnen muß: Soll es plötzlich, durch Uiberhüpfung mehrerer Mittelgrade, geschehen; so kommt die zweyte Erinnerung hinzu: daß sich hier in der Seele, eben wie bey dem Uibergange aus scheinbarer voller Gemüthsruhe, ein mittlerer Zustand der Verwirrung findet, und daß, in dem Falle einer zu merklichen Entfernung zwischen den Graden, auch das Gebehrdenspiel diesen Zustand durch eine Mine des Erstaunens, durch ein kleines Zurückfahren, durch irgend sonst eine Bewegung, andeuten muß Ich erläutere Ihnen beydes durch ein Beyspiel, das ich nicht erst erfinden, das ich nur ganz so hinschreiben darf, wie ich es sah, und das Ihnen um so mehr gefallen wird, da es abermahls aus Ih-

rem Lieblingsschauspiel, aus Otto von Wittelsbach, ist.

Friederich von Reuß hegt Verdacht gegen die Redlichkeit Philipps; Otto, so wenig seine eigne Rechtschaffenheit ihn noch Arges muthmassen läßt, will gleichwohl den Brief, den ihm Philipp an den Pohlenherzog mitgab, gelesen haben. Der Pfalzgraf selbst, wissen Sie, kann nicht lesen, so wenig als sein Stallmeister Wolf. Ritter Friederich setzt sich hinter einen Tisch, Otto zur Seite; das Ohr hat er gegen den Ritter hingebeugt, und sein Blick ist ein wenig geschärft; sonst sind Minen und Stellung noch völlig ruhig. Er hat jetzt noch weit mehr Zutrauen, als Verdacht gegen den Kaiser; der Unwille, der sich an den größern Verdacht bald anhängen würde, kann noch zu keiner Kraft bey ihm kommen; sein Ausdruck ist noch ganz der reine Ausdruck der Neugier, der ernsten Aufmerksamkeit. (Fig. 53.) — Der Ritter liest, und gleich zu Anfange des Briefes kommen Stellen vor, die eben nicht beleidigen, aber befremden: der Kaiser hatte andere Worte, als jetzt der Ritter, gelesen; die Aufmerksamkeit wird also natürlicher Weise schon weit höher gespannt. Nach einem sichtbaren Erstaunen, womit Otto die Worte begleitet: „Was? Stets so da? Der Kaiser las nicht so;" nach einem kleinen Kopfschütteln der Verwunderung, drängt er sich nun schon weiter an den Ritter hinan; bringt sein Ohr dem Munde desselben schon näher, gleichsam um den Tönen ihren Weg zu ver-

Fig. 53.

Fig. 54.

kürzen und sie sichrer und schneller zu haschen; zieht die Augenbraunen schon merklicher zusammen und zeigt in allen seinen Muskeln mehr Kraft, mehr Spannung. (Fig. 54.) Nach noch einem Satze, der in Ansehung der Aufmerksamkeit eben nichts ändert, folgt nun die verrätherische geheime Warnung: daß der Herzog von Pohlen dem Otto keine eigene Macht vertrauen, vielweniger ihn mit der Hand seiner weltberühmten schönen Tochter beglücken solle. Dieser Zug des verworfensten, niederträchtigsten Undanks erschüttert; je minder er sich erwarten ließ, desto tiefer fährt er durchs Herz: das dreymahlige Ha! des Pfalzgrafen ist gleich sehr Ausruf wilder Wuth, als des höchsten Erstaunens; sein Auge ist nun weit aufgerissen, die Faust geballt, die Stirne gerunzelt; es wird ihm schwer, sich auf seinem Sitze ruhig zu halten. Was ihn noch einzig daran fesselt, ist die jetzt unendlich verstärkte Begierde nach vollem Aufschluß der Sache; eine Begierde, die kaum dem Ritter zu seinem eigenen Erstaunen Zeit läßt: denn wie hitzig spornt ihn der Pfalzgraf durch sein öfteres: „Weiter! Lies weiter!" zur Eile! Die Nähe des Ohrs an dem Munde des Ritters genügt nun Otto nicht mehr; er blickt dem Alten stier und unverwandt ins Gesicht, gleichsam um die Töne unmittelbar von den Lippen wegzuhaschen oder vielmehr um die Worte, noch ehe sie gesprochen werden, schon aus den Minen zu lesen. Auch greift er, nach der Bemerkung: daß ein sehr interessirter Zuhörer immer gern den Mitunterredner

faßt *), mit der einen Hand auf die Schulter des Ritters (Fig. 55.). — Das Erstaunen Otto's kann nun kaum mehr geschwellt werden; aber seine Wuth kann es, selbst seine Begierde zu wissen kann es. Wenn schon die Warnung des Kaisers an sich selbst höchst beleidigend war, so ist es die Ursache, die er angibt, noch mehr: das zu stolze, zu Aufruhr und Zwietracht geneigte Gemüth des Pfalzgrafen. So wie diese Worte gesprochen werden, ist Otto schon herunter von seinem Sitze; den Ritter bloß an der Schulter zu fassen, ist ihm nun allzu wenig; er schlingt ihm den ganzen rechten Arm um den Hals, indem der linke die geballte Faust auf den Tisch stützt; auch dünkt ihm jetzt der Blick ins Gesicht des Ritters ein noch zu langsames Befriedigungsmittel für seine Neugier: ohne zu bedenken, daß er selbst nicht lesen kann, starrt er, mit dem Ausdruck der höchsten Sehnsucht und der empörtesten Wuth, geradezu in den Brief hinunter (Fig. 56.). — — Ich weiß nicht, ob für andre diese Beschreibung klar oder lebhaft genug wäre, um sie die ganze Richtigkeit der Gradation, die ganze Wahrheit des Fortschritts durch alle die kleinsten Bewegungen, fühlen zu lassen: für Sie, hoffe ich, soll sie es seyn, da Sie durch eigene Wiedererinnerung die Mängel derselben so leicht ersetzen können. — —

Eben so, wie von niedern zu höhern Graden eines Affects, geht man aus Affecten des Anschau-

*) S. 1. Thl. S. 183.

Pag. 144.

Fig. 55.

Fig. 56.

schauens in die ihnen verwandten Begierden über: denn auch dieser Uibergang ist im Grunde nichts als Wachsthum durch Grade, als Stufenfolge. Der Verdruß kann zu schwach seyn, um als Zorn in Thätigkeit auszubrechen; die Liebe zu sehr bloße Rührung, um ein sichtbares Streben nach Vereinigung zu bewirken: das Leiden noch zu stumpf, zu gemäßigt, um entweder rastlos umherzuschweifen oder sich gewaltsam an dem Menschen selbst zu vergreifen. Indessen ist doch jeder dieser Affecten schon ein wirklicher innerer Drang der Seele, der nur durch mehr und lebhaftere sinnliche Eindrücke, durch mehr und lebhaftere Phantasieideen verstärkt werden darf, um als Begierde durch Thätigkeit sichtbar zu werden. Findet sich gar kein Hinderniß, das diese Thätigkeit aufhielte, oder hebt auch das etwanige Hinderniß sich von selbst: so geschieht der Uibergang leicht, unmittelbar, ohne Zwischenzustand: der stillstehende Bach braucht nur Zufluß, und der schon angeschwollne nur Weghebung des Wehrs, um in seinem natürlichen Bette fortzuwallen. Muß das Hinderniß durch eigene Gewalt der Begierde erst durchbrochen werden, so ist freylich die Sache anders: hier entsteht ein unruhiger Mittelzustand, eine Mischempfindung, ein vielleicht zweifelhafter Kampf zwischen Affecten, von dem ich aber eher nicht reden kann, als bis ich erst den Uibergang aus einem verschiedenartigen Seelenzustande in den andern betrachtet habe.

Daß dieser Uibergang nicht bey allen Affecten gleich leicht seyn; daß er das eine Mahl mit gro-

ßer Geschwindigkeit, das andre Mahl nur sehr langsam geschehe; das müssen Sie sogleich, bey dem ersten flüchtigsten Uiberdenken, finden. In so ferne diese größere Leichtigkeit oder Schwierigkeit von der besondern Verwickelung der Begebenheiten, von der eigenthümlichen Beschaffenheit der Charaktere, abhängt, kann die Theorie nichts bestimmen; die Verschiedenheiten erstrecken sich hier ins Unendliche, und es wäre thöricht, nicht kühn, seinen Maaßstab an das Unermeßliche zu legen. Aber selbst in der allgemeinen Natur der Empfindungen, unabhängig von den Begebenheiten und Ideen, wodurch sie erweckt, von den Charakteren, worin sie erzeugt werden, liegt ein Grund zu dieser Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Folge; und diesen kann und darf die Theorie in Betrachtung ziehen. Lassen Sie mich diejenigen Affekten, deren Folge ohne Schwierigkeit ist, verwandte, die entgegengesetzten entfernte nennen.

Die erste und wichtigste Frage ist nun die: an was für festen, wesentlichen Merkmahlen wir diese Verwandschaft oder Entfernung erkennen wollen? Der Unterschied fällt schlechterdings mit demjenigen, den man zwischen angenehmen und unangenehmen Affecten macht, nicht zusammen. Tiefe Schwermuth, die freywillig alle Kräfte sinken läßt, alles Bestreben gegen das Uibel aufgibt, weil sie keine Möglichkeit es abzuändern erblickt, ist doch sicher ein höchst unangenehmer, trauriger Affect? Und jener über den Menschen selbst sich herwerfende, Haarausraufende, Brust und Wangen zerfleischende

Wuth ist doch wahrlich auch kein Gefühl, wie wir es den Bewohnern Elysiums geben? Gleichwohl; wie weit ist die Entfernung von einem dieser Affekten zum andern! Wie viel mittlere Zustände und von wie langer Dauer müßten wir annehmen, um zwischen beyden eine natürliche Verbindung zu finden! Eben so: die stille, zärtliche, in sich gekehrte Liebe, die so gern mit dem Rauschen sanftbewegter Wipfel, mit dem eben und leise fortschleichenden Bache sympathisirt, ist doch gewiß eine der süßesten, seligsten Empfindungen der Menschheit? Und der ist doch auch in unsern Augen kein Elender, der vor Freude in Tanz, in Händeklatschen, in Jubel, in lautes Gelächter ausbricht? Aber wie ungerne wird sich jener von dem Rasen, auf dem er wohllüstig hingestreckt lag, zur Theilnehmung an den wilden stürmischen Schwärmereyen von diesem erheben! wie wenig dieser gestimmt seyn, sich neben jenem zu gleich sanften heimlich wollüstigen Empfindungen einzuwiegen! Hingegen scheint es auch hier so wahr, daß oft die äussersten Enden einander berühren: die angenehmen Empfindungen sind den unangenehmen und diese jenen in so manchem Punkte verwandt, und die eine schleicht sich in die andre oft so leicht, so unmerklich hinüber. In dem einen Augenblick ist die Liebe noch sanftes wollüstiges Schmachten, stiller süßer Genuß körperlicher oder geistiger Schönheit: in dem andern erwacht plötzlich eine traurige Phantasieidee; das Herz nimmt sie willig auf, und

der Glückliche versinkt auf einmahl in Schwermuth. — Sie werden sagen, daß auch diese Schwermuth noch mehr angenehmes als unangenehmes Gefühl ist; aber eben dieses, glaube ich, macht die Sache eher schlimmer, als besser. Es erinnert uns, daß angenehm und unangenehm so zweydeutige, so unsichere Begriffe sind; daß sie sich unmerklich durch so feine, so schwache Schattirungen in einander verlieren; daß sie fast nirgends eine bestimmte, feste, scharf abgeschnittene Grenze geben.

Gleich unbrauchbar mögte zu unsrem Entzwecke die Eintheilung seyn: in Affecten, die die Seele erheben und die sie niederschlagen. Bewunderung und Zorn gehören doch gewiß zu den erstern; aber wenn nun eben ein großer, erhabner Gegenstand meine Sinne, meine Phantasie beschäftigt und gleichsam die ganze Denkungskraft meiner Seele ausfüllt: werd' ich aus dieser Stimmung, auf den ersten sich darbiethenden Anlaß, einen unmittelbaren Uibergang in Zorn, in Begierde nach Rache finden? Werd ich nicht, wie auch immer die Kette der Ideen und Begebenheiten seyn mag, erst Zeit zur Fassung, zur Erhohlung bedürfen? Wird nicht zwischen beyden Affecten sich irgend eine mittlere Seelenbewegung finden, durch die ich nothwendig erst durch muß? — Bange zitternde Furcht und jenes stille hinschmachtende Entzücken, das ich Ihnen im neunzehnten Briefe schilderte (Fig. 28.), schlagen beyde die Kräfte der Seele nieder, spannen Sie beyde ab: aber können Sie demungeachtet sich irgend einen Charakter, irgend eine Ideenfolge

denken, welche die unmittelbare Verbindung zwey so ganz verschiedner, so wiederstrebender Empfindungen möglich machte? — Dennoch liegt in der That in dieser letzten Eintheilung schon etwas von dem, was wir suchen; sie bringt uns der Auflösung der Frage schon näher, als jene erstere, und es wird bloß darauf ankommen, daß wir das Wesentliche derselben zu fassen, abzusondern, aus einander zu setzen suchen.

Zwey und vierzigster Brief.

Um den Grund zu erkennen, warum gewisse Gemüthsfassungen so unmittelbar, andre immer nur mittelbar, auf einander folgen, müssen Sie auf das Eigne in dem Ideengang der verschiednen Affecten merken. Verwandt sind Affecten, wenn sie einander in diesem Gange sehr ähnlich; entfernt, wenn sie einander sehr unähnlich sind. Aber diese Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit findet in mehr als in einer Beziehung Statt; der Ideengang ist nicht bloß schnell oder langsam; er ist auch fest oder leise, gebunden oder abgesetzt, gleich oder ungleich: und nun fragt es sich, auf welche von diesen Beziehungen es hier ankomme? auf welche man Acht haben müsse? Ich antworte: auf alle. So wie der Arzt, wenn er den Zustand des Körpers erforschen will, nicht bloß auf Schnelligkeit oder Trägheit, auch auf Härte oder Weichheit, Fülle oder Schwäche, Gleichheit oder Ungleichheit des Pulses merkt; eben so muß der Psycholog, wenn er den Zustand der Seele schätzen will, nicht bloß auf eins oder das andre, er muß durchaus auf alles merken, was jenen körperlichen Beschaffenheiten

in der Seele, in dem Forttriebe ihrer Ideen, analog ist. Wenn Sie den Versuch der Anwendung von diesen Kennzeichen machen; so werden Sie, hoff' ich, überall ihre Richtigkeit einsehen, überall erkennen, daß die Folge der Affecten um so leichter ist, je größere Aehnlichkeit und in je mehrern der angegebenen Punkte Statt hat; um so schwieriger, in je wenigern Punkten und in je geringerm Grade man sie antrifft. Der weitere Grund hievon liegt in der Natur der Seele, in dem ihr wesentlichen Hange nach der Fortsetzung ihres jedesmahligen Zustandes; einem Hange, der neben dem gleich wesentlichen Triebe nach unablässiger Aenderung und Abwechslung besteht. So wie dieser letztere Trieb keine Fortdauer einer und derselben völlig gleichen Fassung verstattet, so verstattet jener erstere keinen Sprung, keine plötzliche Umwälzung, keine unmittelbare Folge ganz entgegengesetzter Zustände. Eine geringe Aenderung bringt eine auch nur geringe, vielleicht unmerkliche, Verwirrung, eine größere Aenderung eine größere Verwirrung hervor, und so viel jene kürzer währt, währt diese länger.

Wenden Sie die Kennzeichen, die ich festgesetzt, zuerst auf diejenigen Affecten an, deren Verwandtschaft oder Entfernung wir aus dem Umstande, daß beyde angenehm oder unangenehm waren, beyde die Seele erhoben oder niederschlugen, nicht zu erklären wußten. Warum können tiefe Schwermuth und wüthendes Leiden nie in nahe unmittelbare Verbindung kommen? Der Gang jenes ersten Affects ist Schneckengang, mehr Festhängen, Ansau-

gen, Stillstehen, als Weiterkommen; der Gang dieses letztern ist schnell, forteilend, rasch; jeder Fortschritt von jenem ist leise, furchtsam, schwach; jeder von diesem stark, reißend, gewaltsam: die Bewegungen des einen sind sanft, gebunden, verflößt, die des andern rauh, unordentlich, abwechselnd. — Warum findet keine Folge Statt von stiller zärtlichen Liebe zu lauter lärmender Freude? Jene schleicht von Reiz zu Reiz, von Schönheit zu Schönheit, so verweilendlangsam fort, hängt alle ihre Ideen so unmerklich und sanft an einander, gleitet so gemach und eben durch sie dahin: diese geht so rasch, mit so festem kühnen Schritte, und zugleich so hüpfend, so viel minder gleichförmig einher. — Warum sind volle anstaunende Bewunderung und heftiger wüthender Zorn keine unmittelbar zu verbindende Affecten? Der eine ist so feyerlich langsam, der andre so ungestüm rasch; der eine hält so gleichen gemeßnen Schritt, der andre ist so regellosheftig; der eine ist bey seiner Fülle so gebunden und sanft, der andre bey noch größrer Fülle so rauh, so abgesetzt, so erschütternd. — Warum hängt sich stilles hinschmachtendes Entzücken nie unmittelbar an bange zitternde Furcht? Der Gang des einen Affects ist höchstlangsam, des andern höchstschnell; des einen so ununterbrochen fortwallend, des andern so unstätt und ungleich; des einen so viel fester und voller, des andern so viel unsichrer und schwächer. Die Seele müßte, wenn eine unmittelbare Verbindung der angegebnen Affekten geschehen sollte, ihren Zustand bald größten-

theils bald durchaus, und zwar plötzlich, in einem Augenblick, ändern. — Hingegen schmachtende Liebe und stille wohllüstige Schwermuth, da sie in aller Rücksicht einander so ähnlich in ihrem Ideengange sind, in Langsamkeit, Gebundenheit, Gleichheit; da vielleicht nur in Ansehung der Fülle sich einiger Unterschied findet: warum sollten sie nicht, eine auf die andere, unmittelbar und ohne Schwierigkeit folgen können?

Es wäre endlos, wenn wir alle die Affecten, die wir unterschieden haben, einzeln in Betrachtung ziehen, jeden mit jedem nach Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit des Ideenganges vergleichen, und so die Grade ihrer Verwandschaft oder Entfernung bestimmen wollten. Nur irgend einen einzelnen reinen Affect etwa den Zorn, lassen Sie uns noch zum Ueberfluß nach seinen nächsten Verwandschaften durchgehn und die Richtigkeit unsrer Theorie an ihm prüfen! Wenn man fragt: warum die stolze Empfindung des eignen Werthes, des Muthes, der Kraft, den Menschen so viel aufgelegter zum Zorn macht, als jeder andre ruhige Affect des Anschauens? so ergibt sich die Antwort augenblicklich aus der Fassung, in welche bey jener Empfindung die Seele versetzt wird: Fülle, Festigkeit, Kraft des Ideengangs sind schon da: nur noch die Schnelligkeit darf wachsen, darf bis zur Wildheit anschwellen, und die Seelenstimmung ist ganz, wie sie zum Zorne seyn muß. Wann man wissen will, warum auch die Freude, so entgegengesetzt sie immer dem Zorne scheint, in ihrem höchsten Grade doch

so leicht in ihn übergeht? — eine Bemerkung, deren Wahrheit die so gewöhnlichen Händel auf ausschweifenden Freudengelagen bestättigen; — so gibt auch hierüber der Ideengang Aufschluß: die zu hoch gestiegene Freude ist von einer so großen, so unruhigen Schnelligkeit, ihr Schritt sonst so fest, so weit ausgreifend, daß die Seele zum plötzlichen Uebergange in den Zorn nur noch etwas mehr gespannt werden darf. Wenn man nach der Ursache forscht, warum Leiden mit dem Zorne in so naher, so inniger Verwandtschaft steht, daß aus jenem Affect in diesen und zurück aus diesem in jenen nur ein einziger Schritt ist; so gebe man auf den Ideenstrom Achtung: er ist in beyden Affecten von so gleicher Schnelligkeit, so gleicher Heftigkeit, und Fülle daß unmöglich eine größere Uebereinstimmung zwischen Affecten gedacht werden kann. Wenn man belehrt seyn will, warum die Genußbegierde in ihrer größten Hitze so leicht zu der grimmigsten Wuth wird; so erklärt auch das wieder die Seelenfassung: Schnelligkeit, Gedrängtheit, Regellosigkeit des Ideenganges sind der Genußbegierde in ihren höchsten Graden eben so eigenthümlich, so wesentlich, als dem Zorne. — Daß in der That keine dieser Erklärungen zureichend ist; daß sich immer noch andre Gründe, als die hier genannten, angeben lassen, das wird Sie hoffentlich nicht befremden; ich sah hier freylich nur auf die allgemeinste subjective Möglichkeit der Verbindung; aber das war auch, wie Sie sich erinnern werden, die Grenze, die ich gleich Anfangs diesen Untersuchungen vorschrieb.

Werfen Sie noch einmahl einen prüfenden Blick auf unsre sämmtlichen Beyspiele, und Sie werden Gelegenheit zu einigen nicht unwichtigen Bemerkungen finden. Die erste wird seyn: daß Verwandschaft und Entfernung der Affecten nicht sowohl von ihrer Natur im Allgemeinen, als vielmehr von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Um zu zeigen, daß Leiden und Schwermuth entfernte, nicht unmittelbar zu verbindende, Gemüthsfassungen sind, durft ich nicht so schlechthin diese Affecten nur nennen; ich mußte sie in ihren höhern Graden nehmen, und von tiefer Schwermuth, von wüthendem Leiden reden. In geringern Graden hat es so ganz keine Schwierigkeit, unmittelbar von einem dieser Affecten zum andern überzugehen. Der Traurende, der mit niedergesenktem Blick an dem Grabhügel seines Freundes dasitzt, fühlt sich plötzlich die Last seines Kummers zu schwer, hebt mit einem Seufzer das matte trübe Auge gen Himmel, und sinkt dann, nach dieser Erleichterung seines Herzens, in die erste Schwermuth zurück, spannt die kaum noch angestrengten Muskeln wieder ab, läßt das kaum gehobene Haupt wieder gegen den Busen fallen. — Eben so muß ich alle übrigen Affecten näher bestimmen, wenn ich ihre Entfernung wollte fühlbar machen; mußte die Liebe als still und zärtlich, die Freude als lärmend und laut, die Bewunderung als voll und anstaunend, den Zorn als heftig und wüthend voraussetzen. In geringern Graden, sagt' ich schon damahls, da von der Mäßigung des dramatischen

Spiels die Rede war *), können die Affecten leichter schwinden, leichter Nüancen annehmen, sich mischen, sich in verschiedenartige umwandeln. Man thut daher, glaub' ich, besser, wenn man von der Verwandtschaft mehrerer Seelenbewegungen, mehrerer leidenschaftlichen Zustände, als so schlechthin von der Verwandtschaft mehrerer Affecten spricht: der letztere Ausdruck verführt so leicht, nur überhaupt an den Gattungsbegriff, nicht an den ganzen speciellen Zustand zu denken, worinn die Seele versetzt wird.

Mit dieser Bemerkung läßt sich sogleich die zweyte verbinden: daß man nehmlich, bey Beurtheilung der Verwandtschaft der Seelenbewegungen, nicht auf den gemeinen Sprachgebrauch zu achten hat, der zwar oft auch der philosophische ist. Dieser Sprachgebrauch nimmt es mit der Bezeichnung der Leidenschaften nicht eben genau; bald er nennt statt eine Mischung anzugeben, nur den einen Affect, der besonders darinn hervorsticht, bald belegt er auch die vielleicht ganz verschiedenartige Gemüthsfassung mit dem Nahmen der Quelle, des Grundaffects, von welchem sie herrührt. So sagt man in dieser Sprache ohne Bedenken: daß oft der Eifersüchtige plötzlich aus der heftigsten Wuth in die zärtlichste Liebe zurückfalle: und doch ist die unmittelbare selbst nur nahe, Folge zwey so entgegengesetzter Affecten durchaus unmöglich. Sehen Sie Othello, dieses so vollkommne, so vollendete

*) Br. 35.

Gemählde der Eifersucht an: was finden Sie in der Scene, wo der Mohr seine Gattinn so stürmisch anfährt und dann plötzlich wieder von ihren Reitzen so angezogen wird? Was sonst, als Erschütterung bis zu Thränen, und dann auf einmahl Ausbruch des heftigsten Schmerzens, der zwar freylich aus Liebe quillt, aber von den charakteristischen Bewegungen dieses Affects keine Spur, keinen Verdacht zeigt? *) Und schon vorher in der Scene mit Jago, wo Othello nach Erklärung seines festen Entschlusses, Desdemonen zu morden, sich auf einmahl wieder ihrer Schönheit, ihrer Geistesgaben, ihrer gefälligen Sitten, aller ihrer Vortreflichkeiten erinnert; was finden Sie, als innige wehmuthsvolle Erschütterung? als bittres schmerzliches Leiden, aus dem er in die alte Wuth der Rachgier immer wieder zurückfallen kann, was er aus wahrhaft zärtlicher sanfter Bewegung nicht könnte? **) Liebe ist freylich der Grundaffect, der diese Erschütterungen bey ihm hervorbringt; aber sie selbst, diese Erschütterungen, haben nichts von dem Weichen, Süßen, Zärtlichen, Schmachtenden dieser Empfindung.

Eine dritte Bemerkung wird seyn; daß die Leichtigkeit der Verbindung nicht bey allen verwandten Affecten wechselseitig ist. Aus Zorn in Leiden und zurück aus Leiden in Zorn ist der Fortgang gleich leicht, gleich schnell; aber zurück aus Zorn in Freude oder in stolzes ruhiges Gefühl seiner

*) Viert. Act. Sc. 2. Eschenb. Uibers. Band 12. S. 473.
**) Ebendas. Sc. 1. S. 466 fg.

Größe ist ein schwererer Schritt, als aus den letztern Affecten in jenen. Es ist hier mit den Bewegungen der Seele, wie mit dem Wogen des Meers: der Sturm, der freylich schon eine Zeitlang toben mußte, eh er bis auf die Tiefe drang und die Wellen bis zur Höhe der Wolken trieb, muß noch weit länger geschwiegen haben, ehe die empörte Fluth sich wieder bis zum sanften Wallen oder gar bis zum Gleichgewichte zurücksenkt. Bey Zorn und Leiden, wie Sie leicht inne werden, findet diese Vergleichung nicht Statt; der eine dieser Affecten ist eben so wild, so rasch, so ungestüm, wie der andre, und so ist natürlicher Weise der Fortgang gleich leicht von diesem zu jenem und von jenem zu diesem. —

Sie sehen aus dem Bisherigen schon von selbst, daß eben das, was ich von völlig einartigen Seelenbewegungen sagte, auch auf die verschiedenartigen, sowohl verwandten als entfernten, anwendbar ist. Die Folge der verwandten wenn sie nicht völlig einerley Ideengang haben, ist weiter nichts als eine allmählige unmerkliche Erhöhung oder Abnahme, sey es der Geschwindigkeit, oder der Fülle, oder der Festigkeit, oder der Gleichheit des Ideenganges, oder auch mehrerer dieser Eigenschaften zugleich. Die nahe unmittelbare Folge entfernter Seelenbewegungen wäre Sprung; und Sprung ist, in der geistigen wie in der körperlichen Natur, unmöglich: der schnellere Fortstrom der Gedanken läßt sich nicht auf einmahl anhalten, ihr trägerer langsamerer Fluß nicht plötzlich beschleunigen; noch weniger

läßt sich die Proportion der verschiednen Beschaffenheiten, die wir in dem Ideengange unterschieden, augenblicklich umändern, so daß bey eingleich weniger Festigkeit auf einmahl ungleich mehr Geschwindigkeit u. s. w. entstünde. Mithin muß auch hier, wie bey entfernten Graden einartiger Seelenbewegungen, eine gewisse Verwirrung entstehen; ein gewisses unruhiges Hinundherschwanken zwischen dem einen Zustande, der aufhören, und dem andern, der anfangen soll. Ist die Entfernung zwischen den Affecten nur klein, so ist es so gut als ob sie verwandt wären; die vielleicht nur augenblickliche, dem Menschen selbst unmerkliche, Verwirrung bringt gleichsam nur in den innersten zärtesten Fibern ein kleines Zittern hervor, das sich kaum bis in Auge und Lippen, vielweniger bis in die minder beweglichen Theile des Körpers fortpflanzt: ist die Entfernung beträchtlich, so wird das Schwanken, das Taumeln, das Ringen der Seele zwischen den beyden unverträglichen Empfindungen sichtbar. Hier bemerkt man, nach Verschiedenheit der Fälle, bald die Erschütterungen des Lachens, bald die Zuckungen des Weinens, bald den Wechsel der Farbe, bald das Zittern der Glieder, bald das unruhige zweifelmüthige Hinundherwenden, bald noch andre ungewisse, unentschiedne Bewegungen dieser Art. — In der Kunst der Declamation stehen diesen mimischer Veränderungen die verschiednen Schwankungen und Brechungen des Tons gegenüber. —

Sie erwarten vielleicht, daß ich das weite Feld von Beobachtungen, welches sich hier zu öfnen scheint, wo nicht ganz, doch zum Theil, mit ihnen durchwandern; daß ich wenigstens einen Versuch machen werde, aus dem Eigenthümlichen des Ideenganges in den beyden zu wechselnden Zuständen die jedesmahlige äussere Erscheinung zu finden, die aus ihrer Mischung und Verwirrung hervorkommen muß. Aber leider! ist alles, was ich hier sagen könnte, theils höchstgemein, theils auch höchstunbestimmt, und um das Feinere, das weniger Bekannte mit Genauigkeit und Schärfe anzugeben, dazu fehlt es entweder mir an Geschicklichkeit oder der Sprache an Reichthum. Die Unterschiede in dem Ideengange, die ich nur so im Ganzen angab, und eben so die Unterschied in den äussern Veränderungen des Lachens, des Weinens, des Zitterns u. s. f.; wie genau müßten sie können bestimmt, wie scharf müßte in jenen das Verhältniß der mancherley Beschaffenheiten, in diesen der Grad und die Nuancirung können angegeben werden, wenn nicht überall die Resultate entweder höchst unzuverlässig, oder auch hie und da völlig unrichtig erscheinen sollten! Dennoch war es nicht überflüssig, daß ich Sie in die bisherige Speculation hineinführte; auch so unausgeführt, wie sie ist, kann sie schon ihren Nutzen äussern, kann den Künstler zum Suchen der jedesmahligen wahren Gebehrde veranlassen, und ihm Reiz zu Beobachtungen geben, aus deren Sammlung und Vergleichung, trotz allen sich hier finden-

den Schwierigkeiten, doch am Ende etwas Bessers und Vollständigers mögte erwachsen können.

Drey und vierzigster Brief.

Hume hat, in seiner Abhandlung von den Leidenschaften, eine Stelle, die mir beydes schöner und fruchtbarer, als die von Ihnen angeführte Homische, scheint. Er vergleicht die Seele mit einem Saiteninstrument, wo die Schwingungen der angeschlagenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben und sich nur nach und nach nur unmerklich verlieren.*) Die gleich folgenden

*) S. Essays and Treatises on several Subjects. Vol. III. p. 253. If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are slow and resti-

Töne sind daher nie völlig rein; die hinzukommenden neuen Schwingungen werden mit den noch fortdaurenden alten zugleich vernommen, und die Töne mischen und verwirren sich in einander. Eben so können Affecten, die schnell hinter einander entstehen sollen, nie rein entstehen; der Zustand, in welchen der vorhergehende die Seele versetzt hat, währt noch fort, indem der neue hinzukommt, und so geschieht, bis sich jener verlohren hat, die Verbindung beyder durch eine Mischempfindung. Home, der nur schlechtweg vom Tone der Seele ohne Bestimmungen spricht, *) läßt es ungewiß, ob er sich diesen Ton auf einer Flöte denke, wo er nach dem Einhauch verschwindet, oder auf einer Harfe, wo er nach dem Griffe noch noch forthallt. —

Sie erinnern mich, nicht eben da mit Beyspielen karg zu seyn, wo sie vielleicht am unentbehrlichsten sind, und in der That war es mein Vorsatz, sie Ihnen zu geben. Aber Sie nennen doch den nicht karg, der nicht gleich Alles gibt, was er besitzt? oder der auch nicht Schätze mit-

ve: for which reason, when any object is presented, which affords a variety of views to the one and emotions to the orher; tho' the fancy may change its views with great celerity; each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other.

*) S. Grundf. der Kritik. Th. 1. S. 160 fg. der neuesten D. Ausg.

theilt, die er selbst mit langer mühsamer Arbeit erst ergraben müßte, und unmöglich alle ergraben kann? Also nur einige wenige Beyspiele; nur um zu zeigen, daß in der That unsre Betrachtungen von practischem Nutzen seyn können, und um nachdenkende Künstler zu weiterm Beobachten zu reizen. Allzufein dürfen diese Beyspiele nicht seyn: die zu schwachen Schattirungen der Leidenschaften finden, wie ich schon öfter klagte, in der Sprache keine Ausdrücke mehr, womit man sie bezeichnen, im Räsonnement keine Gründe mehr, woraus man sie herleiten könnte. Nur die geübtere Phantasie ist es, die sich sie denkt, und das zärtere Gefühl, das sie fordert.

Wenn Sie in Agnes Bernauerin gewisse Scenen, etwa die fünfte des ersten, die dritte des vierten Aufzuges, lesen; so finden Sie keine Schwierigkeit, sich in der Rolle Albrechts die ganze Folge der Bewegungen zu denken, weil diese Bewegungen, ohnerachtet ihrer Mannichfaltigkeit, alle gemäßigt, alle verwandt sind. In jener erstern Scene herrscht Zurückhaltung und Stolz; in dieser letztern Zärtlichkeit und Rührung: dort hat der Hauptaffect Nuancen der Verachtung, des Hohnlächelns, des Trotzes, der muthigen Zuversicht; hier des edlen moralischen Gefühls, der Hoffnung, des Vertrauens, der stillen Freude; und alle diese Veränderungen sind so gemäßigt, so leicht, daß sich eine aus der andern wie von selbst und ohne Anstand entwickelt. Ganz verschieden ist der Fall in Auftritten, wie der dritte des zweyten Acts ist,

wo plötzlich Bewegungen von ganz entgegengesetzter Natur auf einander folgen sollen. Aus dem Erstaunen, worin der Prinz durch die unerwartete öffentliche Beschimpfung versetzt wird, muß sich sehr bald der heftigste Zorn entspinnen; er ist zwiefach und ist eben da verwundet, wo sein Herz am empfindlichsten ist, an seiner Ehre als Ritter, an seiner Liebe als Gatte: und die ihm diese Wunden schlagen, sind seine Vasallen, sind seine Unterthanen. Aber mitten unter diesen erscheint auf einmahl Ernst, ehrwürdig als rechtmäßiger Oberherr und gleich ehrwürdig, als Vater. Ohne Zweifel wäre es höchst falsch, höchstwidrig, wenn Albrecht die ganze Scene hindurch einerley Ton behielte; wenn er mit eben so stürmischem Feuer gegen den Herzog, als gegen Marschälle und Ritter und Vicedom, spielte. Gleichwohl muß nothwendig sein Zorn auch Ernst, den wichtigsten, den heftigsten seiner Ankläger, treffen: nur wenn er noch selbst Gefühl hat, wenn er nicht das Gefühl aller Zuschauer auf einmahl gegen sich empören will; so muß er mitten in diesem Zorne noch Unterwürfigkeit, Mäßigung, Ehrerbiethung beweisen. Wo er den Rittern trotzt, darf sein Ton laut; wo er gegen den Herzog eifert, muß er gemäßigter seyn: wo er jene auffordert, darf er, so nah er will, an die Schranken treten; wo er sich gegen diesen rechtfertigt, muß er noch immer entfernt bleiben: gegen jene darf er den Körper weit vorlegen; gegen diesen muß er nur schwach, nur unmerklich sich überbeugen. Gleichwohl kann auch die Ehrerbiethung

nicht sogleich, nicht unmittelbar, den Zorn bis zu dem gehörigen Grade mildern; noch weniger kann sie das Uibergewicht in dem Maße erhalten, daß sie in der Mischung als hervorstechender, herrschender Zug erscheine. Jenes macht die zu große Entfernung der Affecten; dieses die zu heftige, stürmische Natur des Zorns unmöglich. Albrecht hat seine Lanze zerbrochen, hat das Tournier für aufgehoben erklärt, hat jedem, der dennoch tournieren würde, Rache bis in den Tod geschworen; er hat die Ritter aufgefordert, seinen Arm, sein Schwert, sein Herz zu versuchen; er hat seinen Handschuh gegen jeden hingeworfen, der die Ehre seiner Gebietherin antasten würde: und unmittelbar nach diesen drey so wilden, so feurigen Ausbrüchen wendet sich die Rede wieder an seinen Vater. Finden Sie nicht, daß hier eine dreyfache Pause durchaus unentbehrlich ist, wenn Albrecht seine Hitze nur einigermaßen, nur bis dahin dämpfen soll, daß er nicht allzulaut, zu heftig, zu stürmisch werde? Sehen Sie nicht, während dieser Pausen, ihn gleichsam mit seiner Hitze ringen, ihn nur mühsam sie in die Gewalt bekommen, ihn besonders da, wo er die Lanze zertreten hat, ein paar unruhige Schritte umhergehen, unschlüssig sich hin und her wenden, den Blick gleichsam ungerne und so, daß es ihm Mühe kostet, nach dem Herzoge hinrichten? Und wenn er nun wirklich zu reden anfängt; fühlen Sie nicht, daß er an allen Gliedern zittern, daß seine Farbe wechseln, seine Stimme schwanken muß; daß man noch immer das Uibergewicht des Zorns muß er-

kennen können, der ihn am Ende, nach dem unglücklichen Schwertschlag, Sohn und Unterthan vergessen macht und ihn über alle Grenzen hinausreißt?

So, wie dieses erste Beyspiel, darf ich auch das zweyte jetzt folgende nicht erst selbst erfinden; ich darf mich nur dessen, was ich gesehn habe, erinnern. Alceste, die sich zur Rettung ihres Gemahls den Todesgöttern durch eine feyerliche Anrede geweiht hat, wird plötzlich von der fürchterlichen Phantasie ergriffen, als ob sie die Fittige der unterirdischen Schatten schon rauschen hörte, schon sie niedersteigen sähe, schon als bestimmtes Opfer von ihnen fortgeschleppt würde. Der Tonsetzer, der diese Gedanken durch Wiederhohlungen ausbildet, läßt die Furcht der Unglücklichen von Rede zu Rede steigen, den Athem sich immer mehr verkürzen, die Stimme immer schwächer, immer ohnmächtiger niedersinken. Zu dieser so bedeutenden, so ausdrucksvollen Declamation war die letzte Stellung der Schauspielerin einsinkend, halb schon fallend; sie hatte sich von dem Orte, wo sie sich das Phantom dachte, seitwärts weggebeugt und warf mit abgewandtem Gesichte nur noch halbe schüchterne Blicke hin; die Arme, die sich dem Schreckbilde verwandt entgegengeworfen hatten, behielten zwar noch die anfängliche Richtung, aber zu ihrer Erhebung, zur Anspannung der Muskeln, waren Muth und Kräfte verschwunden und schon fielen sie matt und zitternd gegen die Erde (Fig. 57.). Unmittelbar auf diese Ohnmacht der Furcht sollte die zweyte

muthige Anrede an die Götter der Hölle, die zweyte entschloßne Darbiethung des eigenen Lebens folgen. Die musikalische Deklamation ist hier feurig, selbst bis zur Wildheit; sie kündigt eine Seele in einem erhöhtern Zustande der Kräfte an; und so muß denn auch das Spiel einen sehr beträchtlichen Grad von Feuer haben, wenn nicht eine höchst widrige Disharmonie zwischen dem musikalischen und dem mimischen Ausdruck entstehn soll. Der Blick Alcestens, weil sie unterirdische Gottheiten aufruft, muß sich gegen den Boden kehren, der Körper muß vorwärts hängen, der Schritt muß weit seyn, die Arme müssen sich ausbreiten; das weitoffne Auge muß hervorquellen und der Blick etwas Begeistertes, Starres haben (Fig. 58.). Einzeln genommen sind diese beyden Ausdrücke, jeder für die Rede, die er begleiten, für den Gemüthszustand, den er bezeichnen soll, von der abgemessensten Richtigkeit; keiner ist überspannt, keiner zu matt; aber sie in so nahe Verbindung zu bringen, Kraft auf Ohnmacht, entschloßnen Muth auf zitternde Bangigkeit so unmittelbar folgen zu lassen, das würde wider die Kenntniß anstoßen, die jeder, auch wenig unterrichtete, Zuschauer von dem menschlichen Herzen, von der Natur der Empfindungen hat. Hier also war eine Pause und selbst eine längere nöthig, um durch mehrere Mittelzustände die beyden so entgegengesetzten Empfindungen verbinden zu können. Parthenia griff die sinkende Königin auf, schloß sie in ihre Arme; Alceste, an dem schwesterlichen Busen sich bald erhohlend, hob den mat-

ten Arm und legte, im Gefühl ihrer Verwirrung, die Hand vor die Stirne, indeß Parthenia mit Blicken voll Schmerz und Liebe ihr zuzureden schien, daß sie doch ihrem Vorsatz entsagen, ihr schreckliches Gelübd widerrufen mögte (Fig. 59.). So wie Besonnenheit und Kräfte zurückkamen, erwachte Alcestens ganze Zärtlichkeit wieder; ihr Vorsatz blieb fest, Anfangs war nur noch ihr Blick von Parthenien weggewandt; gleich darauf sträubte sich schon ihre Hand in der Hand der sie haltenden in sie dringenden Schwester; jetzt machte sie schon stärkere Bewegungen sich loszureißen, Unwillen und Beharrlichkeit im Auge und auf der Stirne; auf einen noch innigern Blick, eine noch herzlichere Umarmung Partheniens entwandt sich ihr die zu fest entschloßne Königin (Fig. 60.), und erst dann folgte, mit der ganzen oben beschriebenen Stellung, die zweyte muthige Anrede an die Höllengötter. Nicht allein hatte nun die Wiederhohlung der Todesweihe einen begreiflichen Grund; auch der beleidigende Sprung in den Empfindungen war vermieden, und was sonst bloßer müßiger Zierrath, leerer musikalischer Uiberfluß hätte scheinen können, ward bedeutender, reitzender Zug im Charakter. —

Um der Verlegenheit auszuweichen, worin die Wahl mehrerer Beyspiele mich setzen würde, werfe ich einen Blick in unsren so lange vergeßnen Remond von St. Albine. Er hat der Beyspiele zwey, das eine aus Racinens Phädra, das andre aus Voltairens Zayre; aber sein Räsonnement darüber ist wenig gründlich. Phä-

dra, die endlich alle Bedenklichkeiten überwunden und ihre sträfliche Liebe gegen Hippolyt zwar mit Wendungen, aber doch mehr als zu deutlich erklärt hat *), erhält von diesem die beschämende niederschlagende Antwort:

Dieux! Qu'est ce, que j'entens? Madame, oubliés-Vous,
Que Thesée est mon pere & qu'il est Votre Epoux?

Er scheint das Bittre dieses Vorwurfs mildern zu wollen, indem er, nach einer Zwischenrede der Königin, fortfährt:

Madame, pardonnés! J'avoue en rougissant,
Que j'accusois à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir Votre vue
Et je vai — —

allein die Unglückliche merkt nur zu wohl, daß er sie verstanden, und wenn sie's auch nicht merkte, so ist ihre Leidenschaft für längere Verstellung zu heftig. „Hier wird," sagt Remond, „die Liebe „der Königin Wuth; kein Augenblick scheidet diese „beyden so entgegengesetzten Empfindungen von ein„ander; der Uibergang geschieht ohne Vorbereitung, „ohne Zwischenschattirung. — Nicht immer, fährt „er fort, dürfen die Uibergänge so rasch, so plötz„lich geschehen; denn gemeiniglich überwindet die „eine Leidenschaft die andre entgegengesetzte erst nach „einigem Kampf, und um in solchen Fällen die „Wahrheit der Natur zu treffen, ist dem Schau-

*) S. Act. 2. Sc. 5.

„spieler die Kunst des Schattirens und Ver-
„schmelzens höchst nöthig." — Es ist fürs erste falsch, daß sich die Liebe der Phädra in Wuth verwandelt, oder Remond müßte mit diesem Worte einen andern als den gewöhnlichen Sinn verbinden; ihre lange, nur allzulange Rede hebt zwar freylich mit dem Ausrufe an:

— Ah Cruel! tu m'as trop entendue!
Je t'en ai dit assez, pour te tirer d'erreur.
He bien! connois donc Phèdre & toute sa fureur!

aber in der That ist das nicht Ausbruch des Zorns, sondern des tiefsten Schmerzens, des bittersten Leidens, das sich am Ende zwar allerdings in Wuth, aber nicht der Rachgier sondern der Verzweiflung, verwandelt. Doch wenn auch wirklich Phädra in den ausschweifendsten Zorn geriethe; wie kann Remond sagen, daß es ohne Uibergang, ohne Mittelaffect geschehe? Las er denn nicht, was die Königin dem Hippolyt schon vorher auf seine erste Rede antwortet:

Et sur quoi jugés-Vous, que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

Oder fühlte er nicht, daß diese Worte mit sichtbarer Verwirrung der Schaam müssen gesprochen werden? daß, während der gleich folgenden mildern Wendung Hippolyts, die unglückliche Königin mit sich selbst ringen muß, bis sie in der Unmöglichkeit, ihre Ehre retten oder ihrer Liebe

widerstehen zu können, in das volle schmerzliche Bekenntniß ausbricht? Wenn Phädra nach den schwärmerischen verliebten Entzückungen, worin sie sich so ganz verloren hatte, augenblicklich und ohne den mindesten Uibergang in den wildesten Schmerz geriethe; so wäre das überhaupt wider die Natur der Seele: wenn sie in Zorn geriethe; so wäre das noch überdem wider die Beschaffenheit ihrer Lage. — Die Lage Clorindens beym Cornegk ist ganz verschieden; das Liebesbekenntniß, das diese ablegt, hat nichts von jenem Schwärmerischen, jenen Weichlichwohllüstigen, welches aus allen Reden der Phädra athmet; ihr entschloßner, muthiger stolzer Charakter erhält sich durchaus; und wenn sie dem Olint mit ihrer Liebe nicht bloß Rettung des Lebens, sondern auch Krone und Purpur anbeut, so ist das minder Schwäche, als großmüthige Freundschaft, als Gerechtigkeit gegen das Verdienst und Erhabenheit über Vorurtheile. — Gleichwohl gibt der Dichter auch ihr, ehe sie ihren ganzen Unwillen ergeßt, Augenblicke der Schaam und Verwirrung:

Verstumm! Das ist genug. — Ihr Götter, blitzt auf mich!
Verberget meine Schmach! Ich bin verachtet! Ich!
Er haßt mich. Ich verschmäht! erniedrigt! — Frevler, fliehe!
Flieh, sag ich! u. s. w. *)

*) Olint und Sophron. 3. Aufz. 3. Auftr.

Nehmen Sie diese Worte hinweg, und ich frage Sie: ob nicht in den Empfindungen eine sehr merkliche, niedrige Lücke entstehe? ob nicht Lessings Ausspruch zwiefache Wahrheit erhalte: daß in der Rolle Clorindens alles Widerspruch sey und sie immer von einem Aeußersten auf das andere springe? *)

In den Stellen, die Remond aus der Zayre anführt, findet er die Uibergänge sehr schwer, und gerade hier sind sie sehr leicht. Er redet von Bewegungen, die einander mit größter Geschwindigkeit zerstören, und hat dabey ohne Zweifel die beyden Empfindungen im Sinne, die der Eifersüchtige immer vereinigen will, und nie vereinigen kann: Haß und Liebe **). Remond bedenkt nicht, daß

*) S. Hamb. Dramat. Th. 1. St. 5.

**) Ebendas. p. 212. L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est surtout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainsi que dans ces endroits de la Tragédie de Zaïre:

— O nuit, nuit effroyable!
Peux-tu prêter ton voile à des pareils forfaits?
Zaïre! — L'infidele! — Après tant de bienfaits!

J'aurois d'un oeil serain, d'un front inaltérable,
Contemplé de mon rang la chute épouvantable
J'aurois su dans l'horreur de la captivité.

Drosmann nicht erst eifersüchtig wird, daß ers schon ist; er bedenkt nicht, daß der ganze Zustand der Eifersucht ein unaufhörliches Ringen, Kämpfen, Schwanken, Leiden ist; daß ihre mancherley Bewegungen sich anders nicht, als durch mehr oder minder Neigung nach dieser oder jener Seite hin,

Conserver mon courage & ma tranquillité.
Mais me voir, à ce point, trompé par ce que j'aime!

Helas! le crime veille, & son horreur me suit.
A ce coupable exces porter sa hardiesse!
Tu ne connoissois pas mon coeur & ma tendresse,
Combien je t'adorois; quels feux — Ah Corasmin,
Un seul de ses regards auroit fait mon destin.
Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.
Prens pitié de ma rage! Oui, cours — Ah! la Cruelle!

Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes yeux.
Tu vois mon sort. Tu vois la honte, où je me livre.
Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.
Plains Zaïre! Plains — moi! L'heure approche. Ces pleurs
Du Sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

unterscheiden. Das eine Mahl ist Orosmann mehr der zürnende Beleidigte, das andere Mahl mehr der klagende Unglückliche; jetzt hat in seinem Herzen Rachgier, jetzt wieder Liebe den Uiberschwung: aber Liebe, in so naher Vereinigung mit dem Zorne, kann anders nicht, als in der Gestalt des Leidens erscheinen; und vom Leiden zum Zorne, so wie vom Zorne zurück zum Leiden, ist, wie schon mehr Mahlen gesagt worden, der leichteste Uibergang von der Welt.

Vier und vierzigster Brief.

Bisher, mein Freund, gingen wir noch immer von reinen, wenigstens scheinbarreinen Empfindungen aus: es ist noch der Fall übrig, wo schon mehrere Affecten in der Seele vorhanden sind und entweder der eine das Uibergewicht erhalten oder auf die Verwirrung aller ein ganz neuer Zustand erfolgen soll. Offenbar sind hier eben die Grundsätze anwendbar, die bey dem Wechsel reiner Empfindungen galten, und so müssen Sie hier nichts Neues, nichts Bedeutendes mehr erwarten. Ist der Affect, der den Uiberschwung erhalten soll, schon in der Mischung der herrschende, so braucht er nur etwas mehr Nahrung, um den mitverbundnen gänzlich zu unterdrücken und in voller Kraft zu erscheinen: ist er der schwächere, so muß er entweder durch langsame Gradation dem andern immer mehr abgewinnen oder es entsteht auch hier, wie bey allen plötzlichen Veränderungen, eine gewisse Beunruhigung, ein gewisses Schwanken der Seele: ist er dem mitverbundenen an Kraft ohngefähr gleich, so kann er ihn ebenfalls nur nach und nach, nur durch allmählige Zunahme, oder nicht ohne merkliche Verwirrung des Ideengangs, in die Ge-

walt bekommen. Den ersten Fall kann Albrecht erläutern, wenn er sogleich nach dem Schwertschlag aller Ehrerbiethung vergißt; den zweyten Alceste, wenn mit der Besonnenheit ihre Liebe und ihr Muth zuerst wieder aufleben; den dritten Zemire, wenn sie zwischen entgegengesetzten Begierden kämpft, deren eine sie nach dem magischen Spiegel hin, die andre davon zurückzieht. — Tritt der oben bemerkte letzte Fall ein, daß ein ganz neuer Affect auf den schon zweifelhaften Zustand der Seele folgen soll; so ist die Verwirrung geringer, wenn dieser Affect dem schon herrschenden, größer, wenn er dem schwächern, am größten, wenn er keinem der vorhandenen Affecten verwandt ist. —

Da ich so ruhig in meiner Materie fortfahre, so denken Sie vielleicht, daß ich Ihre Erinnerungen, von denen ich schon im vorigen Briefe schwieg, ganz übergehen wolle; aber in der That wollt' ich das Fehlende von jener nur erst nachhohlen, ehe ich mich an die Prüfung von diesen machte. Daß meine Betrachtungen, wie Sie sagen, nur auf das Allgemeinste gerichtet waren; daß ich tausend nähere Bestimmungen, tausend noch zu machende Unterschiede aus der Acht ließ, räume ich ein; aber ungerne mögt' ich, außer diesem Mangel, mir noch den Fehler zu Schulden kommen lassen, daß ich wirkliche Einschränkungen meiner Grundsätze, wirkliche Ausnahmen davon übersehen und meinen Regeln eine Allgemeinheit gegeben hätte, die ihnen nicht zukäme. — Ich

habe

habe die Schrift, die Sie mir nannten, gelesen, habe sie ihres scharfsinnigen Verfassers würdig und die aufgeworfene Frage völlig darin gelöst gefunden; der einzige Zweifel, den ich noch habe, betrifft den Punkt, auf den es hier ankommt.

„Plötzlicher Uibergang, sagt Herr Tiede„mann *), von einem Gegensatze zum andern, „wenn auf einmahl in den Ursachen Aende„rung vorgeht, läßt sich bald erklären. Zorn „und Lachen, nicht das bittere Hohngelächter, son„dern das Lachen der Freude und Lustigkeit schlie„ßen einander aus; dennoch wird der äußerst Auf„gebrachte, sobald sein Gegner den Widerstand „fahren läßt und mit komischen Ausdrücken in Wor„ten oder Stellungen Furcht oder Unterwerfung zu „erkennen gibt, sich des lauten Gelächters nicht er„wehren können; sogar, wenn ihm auch sonst der„gleichen kein hinlänglicher Reiz zum Lachen gewe„sen wäre. Der gefühlte Contrast zwischen seinem „großen Eifer, seiner heftigen Anstrengung, und „dem geringen Widerstande, der sonst weder so „groß gewesen, noch so lebhaft gefühlt wäre, reißt „ihn unwiderstehlich zum Lachen hin und macht ihn, „nicht allmählig sondern plötzlich, von einem Ge„gentheile zum andern übergehen." — Wäre hier nicht von dem äußerst Aufgebrachten die Rede, so würde ich gegen die Wahrheit der Beobachtung

*) S. Hessische Beyträge zur Gelehrsamkeit und Kunst. St. 3. No. 4. Vom plötzlichen Uibergange der Seele aus einem Entgegengesetzten in das andre.

nicht streiten; um so weniger, da die Ausdrücke des Gegners komisch seyn sollen; aber wie auf heftigen entschiednen Zorn augenblicklich ein lautes lustiges Gelächter folgen könne? weiß ich mir nicht zu denken. Ich mag die Situation so oder anders annehmen; so scheint es mir immer, als ob der Zornige eben darüber, daß er von einem so Nichtswürdigen sich so weit treiben ließ, erst den lebhaftesten Unmuth fühlen, diesen Unmuth durch Reden oder Thätlichkeiten auslassen, und wenn er lacht, nothwendig mit Bitterkeit lachen, also hohnlachen müsse. Indessen, wenn auch die Beobachtung selbst völlig wahr ist, so scheint sie nicht das, was sie soll, zu beweisen; nicht die Möglichkeit des plötzlichen Uiberganges von einem Entgegengesetzten ins andre. Der wahre Gegensatz des Zorns würde eine Empfindung seyn, die statt des raschen einen langsamen, statt des vollen einen schwachen, statt des abgestossenen einen gebundenen, statt des ungleichförmigern einen gleichförmigern Gang hielte; der vollkommenste Gegensatz eine Empfindung, die alle diese Eigenschaften im höchsten Grade vereinigte. Das aber ist nicht der Fall mit dem Lachen: dieses ist Mittelempfindung, ist eine Art von Unentschiedenheit, von Hinundherschwanken der Seele, welches nur mehr nach den muntern als nach den trägen oder stürmischen Empfindungen hinzieht. Der Zornige, der aus seiner Wuth auf einmahl in ein lustiges Lachen fiele, würde damit nicht von einem Aeußersten auf das andere springen: er würde bloß in ein Schwanken gerathen und mit die-

sem Schwanken, nur ein wenig zu schnell, die Neigung nach dem andern Aeußersten hingewinnen.

„Auf gleiche Weise, fährt Herr Tiedemann „fort, geht heftige Liebe, wenn der Gegenstand ih„rer auf einmahl unwürdig erfunden wird und all„mählige Sättigung die Gleichgültigkeit nicht vor„bereitet hat, in heftigen Haß über. Die Stärke „unsrer Zuneigung läßt uns des Gegenstandes Un„würdigkeit und Nichtswürdigkeit so viel lebhafter „fühlen und treibt uns, über die Gleichgültigkeit „hinweg, zum heftigen Hasse." — Uiber die Gleichgültigkeit hinweg, ist sehr wahr; aber auf einmahl zum Hasse? ohne ein zwischenliegendes schreckhaftes Erstaunen? ohne einen verwirrten Tumult von Empfindungen, der zwar endlich mit vollem entschiedenem Haß sich endigen kann, aber es doch schwerlich gleich Anfangs ist? — Ich denke, es ist nur die Schuld der Sprache, die so wenig Ausdrücke für die endlose Mannigfaltigkeit unser Seelenbewegungen hat, daß oft auch der Scharfsichtigste seine Beobachtungen für etwas anders nimmt, als sie sind. Doch lassen sich auch noch andere Ursachen angeben; die große Schnelligkeit in der Folge der Empfindungen und die große Feinheit in ihrer Mischung. Jene verbirgt uns die Mittelaffecten und verführt uns, daß wir schnell mit plötzlich verwechseln; diese läßt uns in den beyden Zuständen der Seele, in dem, welcher aufhören und in dem, welcher anfangen soll, die schwächern Nuancen nicht inne werden, die beyde in einander verflößen; sie läßt uns nicht bemerken, wie zu den

Hauptempfindungen sich gewisse leise, gleichsam stumme, Nebenempfindungen, gewisse geheime Launen gesellen, die, wenn man sie mit in Rechnung brächte, den scheinbaren Sprung bald würden erklären können.

Lassen Sie sehen, ob nicht auch bey dem zweyten Vorwurfe, den Sie mir machen, sich irgend ein kleiner Mißverstand findet. Ich soll den Unterschied zwischen Affecten übersehen haben, die in ihren Ursachen verbunden und die in ihren Ursachen getrennt sind *). Wenn, meynen Sie, die Seele durch einen gewissen Gegenstand in eine bestimmte Empfindung versetzt sey und nun ein anderer mit jenem nicht verbundner Gegenstand auf einmahl durch eine ungleichartige oder, nach meiner Art zu reden, durch eine entfernte Empfindung den Ton derselben zu verändern strebe; so möge freylich Anfangs, wegen der Neuheit des zweyten Gegenstandes, eine Art von Verwirrung entstehen, eine Art von Schrecken, von kurzem Erstaunen, während dessen die neue Empfindung sich allmählig der Seele bemächtige; aber wenn nun einmahl dieser erste Eindruck geschehen sey, so gehe doch die Seele, nachdem sie den einen oder den andern Gegenstand denke, von Empfindung zu Empfindung ohne Mittelaffect und so über, daß eine von der andern durchaus keinen Abbruch leide und jede, so lange sie da ist, völlig rein, ohne Verwirrung, oh-

*) Man sehe darüber Hume und Home an den angeführten Orten.

ne fortdaurendes Schwanken, herrsche. — Ich gebe zu, daß der Unterschied zwischen Affecten, die in ihren Ursachen verbunden und die darin getrennt sind, von Wichtigkeit ist, und daß er bey der Frage von der Folge der Empfindungen nicht weniger in Betrachtung kommt, als bey der Frage von ihrer Mischung. Aber eine wirkliche Einschränkung unsres Grundsatzes, eine wirkliche Ausnahme davon kann ich darin nicht finden; wenigstens nach dem Beyspiele nicht, auf das Sie mich hinweisen und das bey dieser Gelegenheit auch schon Home anführt *). Shylok fühlt den bittersten Schmerz, wenn er sich der Kostbarkeiten erinnert, die er durch die Flucht seiner Tochter verloren; er fühlt die lebhafteste Freude, wenn er an den Unfall seines Handlungsfeindes Antonio denkt, an dem er nun nach Belieben sich rächen kann. So wie Tubal die Aufmerksamkeit Shyloks bald auf den einen, bald auf den andern Punct lenkt, wechseln bey diesem die beyden so entgegengesetzten Empfindungen ab; Schmerz scheint auf Freude und Freude auf Schmerz augenblicklich und ohne Mischempfindung zu folgen. Ich sage: scheint; denn der Schmerz, wo er auf die Freude folgt, äußert sich schon nicht mehr so heftig, als Anfangs; auch kann die Freude, wo sie wieder Meister über den Schmerz wird, nicht sogleich im ersten Augenblicke die ganze Stirne erheitern und ausglätten; sie lächelt mit mat-

*) Gr. d. K. Th. 1. S. 174. flg. — Shakespear im Kaufmann von Venedig. 5. Act. 1. Auftr.

tem Schimmer gleichsam nur hinter einer Wolke hervor und läßt in der ersten Mine, vielleicht auch sogar im ersten Tone Shyloks, noch etwas Kränkliches, Peinliches übrig. — Was aber die Hauptsache ist; so findet sich in der Freude ein Zusatz, der zum Vereinigungspuncte mit dem Leiden dient; sie ist Schadenfreude, also Freude des Hasses, des gemäßigten Zorns, der mit dem Leiden eine so genaue Verwandschaft hat. Nicht die beyden abwechselnden Empfindungen sind rein, wenn sies gleich scheinen; nur die eine, die erste ist es; die andre ist eine ungewisse, schwankende Seelenbewegung, die eben so leicht nach jener erstern entstehen, als in sie wieder zurückkehren kann.

Wir fangen an, mein Freund, uns in Feinheiten, in Spitzfindigkeiten zu verlieren, die von der Ausübung sich immer mehr zu entfernen scheinen. Es ist Zeit, denk ich, daß ich die Untersuchung unsrer Materie, und da sie in meinem Entwurfe die letzte war, daß ich den ganzen bisherigen Briefwechsel schließe. Wenn Sie finden, daß ich nur wenig leistete, so erinnern Sie sich, daß ich auch nur wenig versprach; daß ich gleich Anfangs die Theorie der Mimik nur auf das Allgemeinste einschränkte; daß ich über das Ganze dieser Theorie nur einige zerstreute Ideen hinwerfen, nur einige schwierige Puncte derselben bemerken und höchstens einige einzelne Theile bearbeiten wollte. Ich habe, wie ich mir schmeichle, noch etwas mehr gethan, als ich, diesem Versprechen nach, hätte dürfen: statt nur einige nöthige Materialien

zum Baue herbeyzuschaffen und die meisten so roh zu lassen, wie ich sie aufnahm, hab ich diese Materialien, so weit sie reichten, schon einigermaßen verbunden, habe daraus schon so ziemlich eine Hütte, wenn gleich eine bey weitem nicht fertige, an vielen Seiten noch offne, hie und da etwas baufällige Hütte zusammengeschlagen. Möglich genug, daß dieser zu unvollkommene, zu übereilte Bau entweder von selbst wieder zusammenstürzt, oder daß auch irgend ein kritischer Verwüster ihn dem Erdboden gleich macht! Aber die Hoffnung bleibt mir doch immer, daß künftig vielleicht ein reicherer, einsichtsvollerer Architekt den Ort, wo ich mich anbaute, nicht nur reizend von Aussicht, sondern auch vortheilhaft gelegen zum Gewinn für wissenschaftliche Kenntnisse findet, und daß er dann einer Kunst, die ich liebe, eben da, wo ehemahls meine Hütte stand, einen tiefgegründeten, in allen seinen Theilen festverbundenen, Pracht- und Geschmackvollen Tempel aufführt.

Inhalt des Werks.

Einleitung. I. Brief. Lessings Urtheil über den Schauspieler des Remond von St. Albine. Sein Vorsatz, ein Werk über die körperliche Beredtsamkeit zu schreiben. Züge aus seinem schriftstellerischen Charakter.

II. Br. Nützlichkeit einer Theorie der Schauspielkunst. Unzulänglichkeit der bloßen Empfindung. Widerlegung des Einwurfs: daß alles, was nach Regeln gemacht wird, kalt und ängstlich werde. Absoluter Werth der Mimik.

III. Br. Möglichkeit einer Mimik. Die auszudruckenden Arten der Empfindungen lassen sich übersehen, wenn gleich nicht ihre Objekte. Mannigfaltigkeit der Ausdrücke unter verschiedenen Völkern, Ständen u. s. w.

IV. Br. Gemeinschaftliches in allen diesen Verschiedenheiten. Einschränkung der Mimik eben auf dieses Gemeinschaftliche.

V. Br. Unterscheidung bloß mechanischer und solcher körperlichen Veränderungen, die von der Einwirkung der Seele abhangen. Regeln für jene erstern. Eintheilung der letztern in solche, die nur einen ganz allgemeinen unbestimmten, und in

solche, die einen speciellern bestimmtern Sinn haben. Regel für jene.

VI. Br. Uiber den Begriff des Worts: Gebehrde. Vorläufige Eintheilung der Gebehrden in malende und ausdruckende. Theile des Körpers, die zu Gebehrden dienen. Schwierigkeit der Beschreibung der Gebehrden, wegen Armuth der Sprache.

VII. Br. Zwey Gesichtspuncte für das Gebehrdenspiel: Wahrheit und Schönheit. Einschränkung der nachfolgenden Untersuchungen auf die Wahrheit.

Erster Theil. Die Gebehrden, einzeln betrachtet.

VIII. Br. Erklärung der beyden Wörter: Malerey und Ausdruck. Was eigentlich mimisch malbar sey? Die Ursache einer malenden Gebehrde ist entweder Lebhaftigkeit der eignen Vorstellung oder Absicht, bey andern eine lebhafte Vorstellung zu erwecken. Uiber das viele Figürliche im Gebehrdenspiel.

X. Br. Eintheilung der ausdruckenden Gebehrden in absichtliche, analoge, physiologische; der letztern wieder in solche, die willkürlich nachgeahmt werden können und die es nicht können. Einziges Mittel, auch die letztern herauszubringen.

X. Br. Ausdruck der unthätigen Ruhe. Verschiedenheiten in diesem Ausdruck und Gründe derselben. Vorläufige Anmerkung über den allmähligen Uibergang aus Ruhe in Thätigkeit.

XI. Br. Ausdruck der Operationen des Verstandes. Von den Analogen in diesem Ausdrucke. Von dem Figürlichen darin.

XII. Br. Ausdruck der Affecten. Eintheilung derselben in Begierden und Affecten des Anschauens. Bemerkung, daß auch der Verstand Affecten von beyderley Art habe. Von Lachen, Bewunderung, Verwunderung.

XIII. Br. Ausdruck der Affecten des Herzens und zuvörderst der Begierden. Eintheilung in Begierde nach Genuß, nach Rettung, nach Wegräumung. Verschiedene Modificationen dieser Begierden.

XIV. Br. Gemeinschaftliches aller nach außen gerichteten Begierden: die schiefe Lage des Körpers, die gerade Linie, die Abänderung nach dem verschiednen Verhältnisse, worin der Begehrende und der Gegenstand der Begierde stehen.

XV. Br. Spiel der Genußbegierde. Bemerkung über die hier sich äußernde Synergie der Kräfte. Figürliche Ausdrücke. Eigenthümliches in dem Spiel der Begierden, die auf Entschließung freyer Wesen gerichtet sind.

XVI. Br. Spiel der Rettungsbegierde. Wie sie sich fast immer mit Begierde, das Uibel zu kennen und es wegzuräumen, verbindet. In wie ferne auch hier Synergie der Kräfte Statt hat. Figürliches und motivirtes Spiel.

XVII. Br. Spiel des Zorns. Zurückschreckende Häßlichkeit desselben. Anmerkung über eine Stelle im Plutarch.

XVIII. Br. Schwierigkeit, die Ausdrücke zu classificiren. Ableitung des Zorns auf fremde und

unschuldige Gegenstände. Aehnliche Erscheinungen bey der Rettungs- und Genußbegierde.

XIX. Br. Uibergang zu den Affecten des Anschauens. Verschiedenheit der philosophischen und der mimischen Betrachtungsart. Daraus hergeleitete Einschränkung der folgenden Untersuchungen.

XX. Br. Ausdruck der angenehmen Affecten des Anschauens. Gebehrden der Freude; Handlungen, worin sie gerne ausbricht. Verschiedene Ausdrücke des ruhigen Selbstgefallens; der moralischen Sympathie.

XXI. Br. Ausdruck der Verehrung; der Liebe. Anmerkung über die Modificationen, welche auch diese Affecten von ihrem Gegenstande annehmen.

XXII. Br. Ausdruck der unangenehmen Affecten des Anschauens. Solcher, deren Ursache bloß Herabwürdigung im Urtheil ist. Ausdruck der Verachtung; der Scham.

XXIII. Br. Solcher, deren Gegenstand ein wirkliches Uibel ist. Eintheilung dieser Affecten in solche, die sich auf die Ursache, und die sich auf die Empfindung des Uibels beziehen. Ausdruck der Furcht, des Aegernisses, des Verdrusses; Ausdruck der Schwermuth, des Leidens. Rückblick auf die Selbstanfälle des Zorns.

XXIV. Br. Regel von der Vollständigkeit des Ausdrucks.

XXV. Br. Uiber zusammengesetzte Ausdrücke vermischter Empfindungen. Wie es einige ihrem Nahmen nach nicht zu seyn scheinen und es doch sind. Allgemeine Regel für solche Ausdrücke. Beyspiele.

XXVI. Br. Fernere Beyspiele. Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Gebehrdensprache. Ob es

in dieser Sprache Synonymen gebe? Beyspiele feinerer Unterschiede. Uiber die Grille, bey verschiednen Vorstellungen desselben Stücks mit Ausdrücken zu wechseln.

XXVII. Br. Verdienst des Schauspielers mit Verdienst des Zeichners verglichen. Wann im Gebehrdenspiel Malerey erlaubt und wann sie unerlaubt sey. Erläuterung einer mißverstandnen Stelle des Macrobius. Regel, wie Quintilian sie gefaßt und nähere Bestimmung derselben. Beyspiele falscher Malerey.

XXVIII. Br. Fälle, wo die Malerey das richtige Spiel ist. Von der Zusammensetzung malender und ausdruckender Gebehrden. Fälle, wo die vollkommne Vereinigung beyder möglich und wo sie unmöglich ist. Völlig abgeschmackte Malereyen. Beyspiele davon.

XXIX. Br. Ausdehnung dieser Regel auf die Pantomimen. Wie darin alle dem Ausdruck hinderliche Malereyen können vermieden werden; auch wenn Handlung der Stoff ist. Stoff, den die Alten für ihre Pantomimen wählten. Uiber eine Stelle im Lucian.

XXX. Br. Ideal einer Pantomime nach Noverre. Was für Gegenstände er will behandelt haben, und wie bey diesen alle falsche Malereyen entbehrlich sind. Unmöglichkeit, daß pantomimische Vorstellungen solcher Handlungen verstanden werden, die nicht aus den allgemeinen Trieben der Natur, nicht aus den gemeinen Vorfällen des Lebens begreiflich, oder auch nicht schon vorher bekannt sind. Cautel bey Behandlung auch schon bekannter Gegen-

stände. Beyspiel unverständlicher und zugleich geschmackloser Malerey.

XXXI. Br. Schwierigkeiten, die sich der Erfindung einer eigentlichen Gebehrdensprache entgegensetzen.

Zweyter Theil. Die Gebehrden, in ihrer Folge betrachtet.

XXXII. Br. Noch einige Anmerkungen über die pantomimischen Schauspieler der Alten. — Gebehrdenkunst, als Musik. Umfang, den das Wort Musik in seinem ursprünglichen Sinne bey den Alten hatte. Bemerkung, daß allen musikalischen Künsten einerley Begriffe und Regeln zum Grunde liegen.

XXXIII. Br. Blick in die Kunst der Declamation zum Beweis dieses Satzes.

XXXIV. Br. Regel, die für den Schauspieler aus der allgemeinen Natur der dramatischen Gattung fließt. Verschiedene Arten des Rhythmus der Rede. Gebrauch jeder Art. Verschiedne Arten der Declamation. Gebrauch jeder Art. Entsprechende Arten des Gebehrdenspiels: Tanz, rednerische Gesticulation, Spiel des Umgangs. Einschränkung des Schauspielers auf das letztere, so wie des dramatischen Dichters auf die Prose.

XXXV. Br. Beweis der dem Schauspieler gegebenen Regel durch Beweis der dem Dichter gegebenen Regel. Gründe, die das Ansehen der Alten im Punct des Drama entkräften. Verschiednes Bedürfniß ihrer und unsrer Bühnen. Schlegels

Gründe für die Versification und Wichtigkeit dieser Gründe.

XXXVI. Br. Zweck der Dichtkunst. Wie man nicht auf das, was überhaupt Vergnügen wirken kann, sondern auf das zu sehen hat, was eine besondre bestimmte Art des Vergnügens befördert. Kraft der Silbenmaaße. Unschicklichkeit einförmiger Sylbenmaaße für das Drame.

XXXVII. Br. Unschicklichkeit aller Versification überhaupt für das Drama, die Sylbenmaaße mögen einförmig oder gemischt oder bildsam seyn. Beweis dieser Unschicklichkeit aus Natur und Zweck des dramatischen Gedichts, verglichen mit Natur und Zweck der Versification. Anwendung auf das Gebehrdenspiel.

XXXVIII. Br. Rettung des Gesangs in der Oper. Rückblick auf das Drama der Griechen. Pflicht des Schauspielers, sich nach dem Dichter zu bequemen. — Ob der geistliche Redner sich nach dem Schauspieler bilden könne und in wie fern er es könne?

XXXIX. Br. Regeln für den Schauspieler in Beziehung auf das Ganze des vorzustellenden Werks; sowohl in Beziehung auf das Ganze des Stücks, als auf das Ganze der Rolle. Ob der Erfolg der wirklichen Aufführung für die Güte eines Stücks beweise.

XL. Br. Regeln in Beziehung auf den Zusammenhang der kleinern Theile einer Rolle, der einzelnen Reden. Wie man bey malenden Gebehrden das Ganze fassen, nicht die verschiedenen Züge vereinzeln müsse. Regel von ununterbrochner Fortsetzung des Spiels; von sanfter Verflößung mehrerer ruhigen Thätigkeiten, vom Uibergange aus der

Ruhe in den Affect und zurück aus dem Affect in die Ruhe.

XLI. Br. Verbindung mehrerer leidenschaftlichen Bewegungen; der einartigen und der verschiedenartigen. Anschwellen der Leidenschaften. Beyspiel richtiger Gradation. Uibergang aus Affecten des Anschauens in die innern verwandten Begierden. Eintheilung der verschiedenartigen Affecten in verwandte und entfernte. Unzulängliche Unterscheidungsmerkmahle.

XLII. Br. Wahre Unterscheidungsmerkmahle. Anwendung auf mehrere Beyspiele; besonders auf die dem Zorn verwandten Affecten. — Wie Verwandtschaft und Entfernung weniger von der Natur der Affecten im allgemeinen als von dem Grade ihrer Stärke abhängt. Irrung, die der gemeine Sprachgebrauch hier verursachen kann. Wie nicht bey allen verwandten Affecten die Leichtigkeit des Uiberganges wechselseitig ist. — Gesetz der Verbindung entfernter Affecten. Schwierigkeit einer weitern Ausführung dieser Materie.

XLIII. Br. Beyspiele richtiger Uibergänge durch Pausen und Zwischenschattirungen. Kritik einiger Beyspiele, die Remond von St. Albine anführt.

XLIV. Br. Fortgang aus Mischempfindungen. Geständniß der großen Unvollständigkeit dieser Theorie. Beantwortung einiger Einwürfe gegen die Allgemeinheit des angegebenen Gesetzes. Beschluß.

Nachricht
für den Buchbinder.

Die Kupfer werden zwischen die angemerkten Pagina eingekleistert, und vor jedes ein weisses Blatt eingelegt. Im ersten Theil kömmt Fig. 1 bis 40, im zweyten Fig. 41 bis 60.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Engel, Johann Jakob,

J. J. Engels sämmtliche Werke

Bd.: 6

Wien 1802

Bamberg, Staatsbibliothek -- L.g.o.192-m(6
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11720045-5